UNIVERSITE LUMIERE-LYON2
U.F.R. DE LETTRES
THESE Pour obtenir le grade de **DOCTORAT D'ÉTAT**
Présentée et soutenue publiquement
Par
Zohra MEZGUELDI

Oralité et stratégies scripturales dans l'oeuvre de Mohammed Khaïr-Eddine.

Sous la direction de : M. Charles BONN (Université Lyon2) M. Marc GONTARD (Université Rennes2)

Jury : M. BONN Charles Professeur à l'Université Lumière Lyon 2, Directeur de Thèse, M. BURGELIN Claude Professeur à l'Université Lumière Lyon 2, Mme CHIKHI Beïda Professeur à l'Université Strasbourg 2, M. GONTARD Marc Professeur à l'Université Rennes 2, M. TENKOUL Abderrahman Professeur à la Faculté des lettres FES, Maroc.

Table des matières

À Mohammed et Yacine.



REMERCIEMENTS

À Marc Gontard, pour sa participation à la direction de cette recherche.

À Charles Bonn pour sa disponibilité, sa patience et ses encouragements.

À tous les deux pour cette grande et belle idée d'un Maghreb ouvert et pluriel.

Toute parole a plusieurs sens dont le plus remarquable est assurément la cause même qui a fait dire cette parole » Paul Valéry Autres Rhumbs[1]

[1] ***Oeuvres. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » , tome II, 1960, (1e édition) .***



INTRODUCTION

I : Mohammed Khaïr-Eddine : la vie à l'oeuvre.

Dans le paysage littéraire, maghrébin de langue française, sa voix résonne, aussi rude et rocailleuse que ces « lieux où la géologie et la métaphysique se mêlent en de multiples images »[2] dont elle se fait l'écho, à la fois agressive, généreuse, inquiétante et si humaine. Cette voix singulière et multiple introduit d'emblée la discordance dans le champ littéraire marocain, faisant voler en éclats aussi bien les dogmes littéraires que les valeurs sclérosantes. Enfant terrible de la littérature marocaine de langue française, Khaïr-Eddine y occupe une place marquante, participant à sa vitalité et à son renouvellement. Tôt venu à l'écriture, il est partie prenante de ce grand mouvement régénérateur de la production littéraire, maghrébine qu'est *Souffles*, en 1966. Khaïr-Eddine est de ces écrivains qui apportent un sang neuf à une littérature jusque-là trop collée à certaines règles et valeurs artistiques et culturelles.

De son vivant, Khaïr-Eddine passait plutôt pour un personnage peu fréquentable qui d'ailleurs ne se laissait pas fréquenter aisément. Il est vrai que l'homme ne s'inscrivait pas dans un quotidien ordinaire et balisé par des repères communs à une humanité attachée aux valeurs traditionnelles de la famille, des responsabilités et du devoir ou encore du

[2] *Légende et vie d'Agoun'chich* . Paris : Seuil, 1984, p. 18.

travail et de l'argent. Réfractaire à ce balisage, homme d'exil, atteint par ce que Baudelaire nomme « l'horreur du domicile » , Khaïr-Eddine se voulait fondamentalement un homme libre. Or, cette liberté en a effrayé plus d'un.

La mort de Khaïr-Eddine, le 18 novembre 1995, entraînera un phénomène de découverte ou de redécouverte d'un écrivain transmué par les conditions de sa mort[3] qui soulève un questionnement objectif quant aux traces laissées par une oeuvre littéraire et son auteur. Si une biographie de Khaïr-Eddine reste un travail à accomplir dans le futur - car tel n'est pas le propos de cette étude - un examen de l'itinéraire de l'écrivain s'impose ici afin d'en dégager les étapes marquantes et sa place dans la littérature.

1) : L'errance en héritage : parcours de la fulgurance.

Ainsi, l'itinéraire de ce fils de commerçants du sud marocain s'inscrit d'emblée dans la contestation et la marginalité. Né à Tafraout, en 1941, Khaïr-Eddine passe une enfance commune à nombre d'enfants berbères, originaires du Sud, terre d'émigration, entre femmes et vieillards, dans l'absence du père, parti chercher fortune dans le Nord du pays. La scolarisation coïncide avec le départ pour Casablanca et l'abandon de la mère et du Sud. C'est aussi la découverte de la littérature par les textes.

ntré en littérature malgré l'opposition de son père, Khaïr-Eddine trouve là une nouvelle famille où il se révèle être aussi un enfant rebelle mais dans laquelle il a des compagnons qui partagent avec lui le même désir de changement. Dès lors, ses découvertes et ses rencontres orientent sa vie et ouvrent un parcours jalonné par des mots-repères et des thèmes majeurs. Le séisme, l'exil, le retour, l'errance perpétuelle constituent les éléments par lesquels se fait le lent éveil d'une vocation d'écrivain. Ce sont aussi des expériences fondamentales, à la source de sa vie créatrice.

Ces propos introductifs vont tenter de dégager dans ce trajet en pointillés quelques grandes périodes, si tant est qu'il soit possible de cerner un être et une oeuvre en fuite incessante et dont l'ancrage symbolique se situe, paradoxalement dans le séisme. En effet, la période 1961-1965 est dominée par ce symbolisme crucial. Tout d'abord, celui qui frappe, le 29 février 1960, la ville d'Agadir où Khaïr-Eddine s'installe entre 1961 et 1963, abandonnant alors les études pour l'écriture. Chargé d'enquêter auprès de la population pour le compte de la Sécurité Sociale, où il travaille, Khaïr-Eddine met en gestation *L'Enquête* et *Agadir* qui paraîtront ultérieurement. Enfin, le jeune poète est travaillé à son tour par le séisme dont il fait scripturalement le symbole majeur de toutes les remises en question et de tous les ébranlements individuels et collectifs.

Avec un groupe d'amis dont le poète Nissaboury, il préconise cette révolution dans le domaine de la poésie et la nomme « guérilla linguistique » , dans un manifeste intitulé *Poésie Toute* [4] . Suit une revue, *Eaux Vives*, éphémère mais point de départ d'une carrière poétique puis romanesque qui s'inscrit dès lors dans le grand mouvement

[3] Rappelons ici que Khaïr-Eddine est mort à la suite d'un long combat contre un cancer de la mâchoire.

[4] L'expression apparaît aussi dans *Moi, l'aigre* . Paris : Seuil, 1970, p. 28.

littéraire et intellectuel marqué par la naissance de *Souffles* en 1966.

De 1963 à 1965, Khaïr-Eddine s'installe à Casablanca où il produit de façon intense. *L'Enterrement*, nouvelle parue dans *Preuves* en juin 1966 et *Nausée noire* [5] sont les textes nés de cette effervescence créatrice. Khaïr-Eddine se lie d'amitié avec ceux qui fondent *Souffles*, notamment Jakobiak et Lâabi, compagnons de poésie et de combat. Cette période mène l'écrivain, comme nombre d'auteurs à cette époque, sur le chemin de l'exil, en quête dans la distance du seul lien possible avec la famille et le pays, fuis l'un comme l'autre.

Le départ pour la France en 1965 ouvre alors une longue période d'exil volontaire, jusqu'en 1980, pendant laquelle Khaïr-Eddine est mineur dans le Nord, expérimentant la vie ouvrière, maghrébine en immigration. L'oeuvre se construit là dans cet éloignement à la fois territorial, social, tribal, linguistique et culturel. La vie de l'écrivain devient celle de l'oeuvre qu'il porte en lui. L'alchimie de l'écriture opère alors.

Cette période est féconde : *Faune détériorée*, publié dans la revue *Encres Vives*, en 1966, reçoit le prix du même nom, *Agadir*, paru au Seuil, celui des « Enfants terribles » , *L'Enterrement* obtient le prix de La Nouvelle Maghrébine. Khaïr-Eddine collabore à diverses revues dont *Dialogues*, *Les Lettres Nouvelles*, *Présence Africaine*. Ses poèmes sont remarqués dans *Les Temps Modernes*, *Le Journal des Poètes*. L'écrivain anime aussi des émissions radiophoniques, nocturnes pour France Culture, vit dans le mouvement des idées de Mai 68 et fait des rencontres marquantes[6]. L'essentiel de l'oeuvre est publié[7] à ce moment-là : *Corps négatif , suivi de Histoire d'un Bon Dieu* (1968) , *Soleil arachnide* (1968) , troisième récompense du prix de l'Amitié Franco-Arabe, *Moi l'aigre* (1970) , *Le déterreur* (1973) , *Ce Maroc* (1975), *Une odeur de mantèque* (1976) , *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* (1978) . Autant de textes qui témoignent de cette fécondité génératrice d'une oeuvre rivée à la terre marocaine et « sudique » , malgré et en raison même de l'exil.

En 1979, tenaillé par le manque de ce Sud, qu'il n'a en fait jamais quitté, Khaïr-Eddine veut rentrer au Maroc. Ce retour, « opéré sur un coup de tête »[8] , sans doute facilité par son ami Senghor, s'effectue en 1980 et donne lieu à l'écriture d'un recueil de poème : *Résurrection des fleurs sauvages* (1981). Ressourcement après des « tribulations de toutes sortes »[9] , recherche d'équilibre, ce retour ouvre selon le poète un cycle historique, inauguré par un récit, *Légende et vie d'Agoun'chich* (1984) qui scelle ses retrouvailles avec le Sud berbère, tant aimé et tant fui.

De 1980 à 1989, à l'exception de ce grand texte, Khaïr-Eddine ne produit rien de

[5] Londres : Ed. Siècles à Mains, 1964.

[6] Comme Malraux, Sartre, Beckett, Senghor, Césaire, Damas.

[7] Aux Editions du Seuil.

[8] « Le retour au Maroc » in *Ruptures*. N°2. Casablanca, sept-oct. 1981, p. 13.

[9] « Le retour au Maroc » . ibid.

marquant. Heureux et enthousiasmé de retrouver sa terre et sa culture, à son arrivée, l'écrivain mène au fil des ans une existence de nouveau dissolue dans une société où il ne sent décidément pas sa place, traînant avec lui son mal de vivre, étranger partout, toujours propulsé vers un ailleurs inaccessible. Il sillonne alors le Maroc, ne mettant pas de séparation visible entre voyage réel et voyage intérieur. Ils sont chez lui les deux modalités d'une même recherche, les deux expressions d'un même désir. Pour subsister, il écrit des articles dans divers journaux marocains, participe à des manifestations culturelles et se prête volontiers à des exhibitions médiatiques. Il se laisse enfin fêter comme l'un des rares écrivains maghrébins, vivant dans son pays.

Croisé dans une rue de Casablanca, Rabat ou Tiznit, Khaïr-Eddine n'a que le mot « partir » à la bouche. En 1989, il quitte de nouveau le Maroc pour la France. Homme d'exil, Khaïr-Eddine est encore une fois reparti vers cet ailleurs inaccessible, à l'instar de cet ancêtre fondateur dont il est question dans *Légende et vie d'Agoun'chich* , pris à son tour par cet « amour de l'exil et de l'errance » (p. 23).

Entre 1989 et 1993, Khaïr-Eddine s'inscrit dans cette errance perpétuelle qui domine son parcours inachevé, tel le poète-chantre de la tradition maghrébine. Seuls ses textes et ses articles sont comme des signes de vie qu'il donne de temps à autre. À Paris, il prépare une pièce de théâtre, *Les Cerbères* [10]. Il publie des articles, notamment dans *Jeune Afrique* sur des questions de société, comme les banlieues et l'immigration[11]. La revue *Esprit* accueille le long poème *Ishtar* et les nouvelles *La goule* et *Parole élémentaire* [12]. *Mémorial* qui aurait été écrit en vingt jours, à Paris, est publié en 1991 au Cherche Midi. Le titre de cette dernière création poétique, éditée de son vivant, acquiert une valeur symbolique avec la mort du poète.

En été 1993, Khaïr-Eddine apprend qu'il est atteint d'un cancer. Commence alors son combat acharné contre la maladie. Pendant deux ans, il tente de déjouer la fatalité, sans jamais cesser d'écrire et ce jusqu'au bout, même et surtout lorsque la maladie le prive de sa voix. C'est à la peinture que Khaïr-Eddine consacre sa dernière publication, *M'seffer vu par Khaïr-Eddine* [13]. Entre temps, il envoie à son éditeur en France, Le Cherche Midi, un ensemble de textes. *Proses*, écrits pour la plupart pendant sa maladie[14]. Quelques mois avant sa disparition, en été 1995, il transmet à la revue *Esprit* un texte intitulé « Testament d'un moribond »[15] . Le poète meurt le 18 novembre 1995, laissant une oeuvre littéraire

[10] Qu'il dépose aux Editions Arcantère pour une publication qui était prévue pour septembre 1990 mais que nous attendons toujours.

[11] « Voyage au bout des banlieues de Paris » in *Jeune Afrique* , n° 1554. Du 10 au 16 oct. 1990, p. 62-65.

[12] *Esprit* , n°169. Févr. 1991, p. 121-125.

[13] Casablanca : Arrabeta, « coll. Silhouettes » , janv. 1995. Il s'agit d'un livre d'art dans lequel l'écrivain porte un regard personnel sur l'oeuvre picturale d'un ami peintre.

[14] Inédits jusqu'à présent.

[15] *Esprit*, janv-févr. 1996, p. 28-35.

dont la richesse, la profondeur et le mystère restent entiers.

2) : L'oeuvre face à la critique.

Notre recherche bibliographique concernant les travaux sur l'oeuvre de Khaïr-Eddine nous conduit à constater un intérêt certain de la critique pour celle-ci depuis les années 80. En effet, les études, notamment universitaires et les articles qui lui sont consacrés, sont en grand nombre. C'est dire que la production de Khaïr-Eddine a suscité et continue à le faire maintes réactions et lectures. Ces dernières semblent avoir évolué dans le temps. On retiendra, tout d'abord, la prédominance d'une approche à la fois thématique et idéologique de l'oeuvre.

Ce type de lecture met l'accent sur le contenu subversif du texte, particulièrement, sa « contestation radicale de la politique » au Maroc[16] ou encore sa « révolte contre le sang, le père et le roi » , selon la formule classique, largement répandue par Jean Déjeux[17]. Ce dernier a beaucoup contribué à une lecture réductrice de l'oeuvre de Khaïr-Eddine, dans la mesure où il l'a figée dans un « hermétisme » par lequel il caractérise une écriture jugée décadente : « ***Mohammed Khaïr-Eddine ou le crépuscule des dieux*** »[18] , titre qui résume une étude qui, si elle a le mérite d'exister et de faire connaître un auteur tel que Khaïr-Eddine dans un ouvrage d'importance sur la littérature maghrébine, n'en constitue pas moins une approche ambiguë.

En effet, tout en reconnaissant le talent novateur de l'écrivain, le critique le condamne aussitôt à travers un jugement hâtif qu'il énonce en guise d'introduction : « Khaïr-Eddine est un auteur difficile, qui a presque tout dit déjà, du moins apparemment, dans son premier ouvrage *Agadir*, comme Kateb Yacine qui a publié trois fois le même ouvrage chez le même éditeur. Il a craché son venin dès le début ; ensuite vient la bile. » [19]. Jean Déjeux ne fut pas seul à pratiquer ce type d'a priori.

Dans un article intitulé « Ecriture et idéologie » , Jamal Eddine Ben Cheikh tient des propos similaires, en déclarant au sujet du *Déterreur* : « ***Ecriture d'une autre ampleur et par là même plus significative de l'échec (. . .) le discours devient suicidaire***. » [20]. Une lecture différente de ce texte, sans doute l'un des plus forts de Khaïr-Eddine, permettrait d'en montrer la richesse scripturale ainsi que son apport quant à une réflexion sur le processus de la création littéraire. Une approche idéologique, fonctionnant par rapport à un « réel proche »[21], se révèle ici totalement inefficace, voire injuste envers le

[16] Jean DEJEUX. *Littérature maghrébine de langue française* . Sherbrooke : Ed. Naaman, 1980 (3ème édition) , p. 411.

[17] Jean DEJEUX. ibid. p. 413.

[18] Jean DEJEUX. ibid. p. 405-427.

[19] Jean DEJEUX. ibid. p. 405-406.

[20] Jamal Eddine BEN CHEIKH. « Ecriture et idéologie » , in : *Les Temps modernes* : « Du Maghreb » , n° 375 bis. Oct. 1977, p. 374.

travail de l'écrivain qu'elle dénature.

Dans une livraison de *Souffles* [22], Abdellatif Lâabi jette un regard original et intéressant sur l'écriture de Khaïr-Eddine, même s'il s'inscrit aussi dans une visée idéologique de littérature révolutionnaire: « Dans *Agadir*, comme dans *Corps négatif*, nous retrouvons en effet, cette décision de dépassement d'une esthétique logicienne en vue d'une expression plus intériorisée évoluant au rythme d'une investigation aux multiples axes de divergences, aux multiples centres d'aimantation. Dès lors, l'écriture secrète une nouvelle logique d'approche et de perception, de consommation et de restitution du réel qui fait appel pour sa communication à une aventure, à un risque aussi mouvementés, aussi complexes que la démarche de création elle-même. » .

Si, comme le note fort à propos A. Tenkoul[23], Lâabi, fondateur de *Souffles*, saisit le texte de Khaïr-Eddine en termes de littérarité et de modernité, il donne à l'écriture, celle de khaïr-Eddine mais aussi la sienne et celle des autres, une dimension d'intériorité, de multiplicité, de mystère, d'expérience périlleuse et unique. Une telle dimension place la création scripturale bien au-delà d'une approche socio-idéologique qui peut difficilement en rendre compte.

Dépassant ce type de lecture et s'attachant essentiellement au contenu de l'oeuvre, d'autres critiques[24] ont tenté de le saisir par le biais du culturel, de l'imaginaireet de la psychanalyse. L'intérêt de ces multiples approches réside dans leur étude fouillée de la thématique des textes pour en dégager sa diversité, sa richesse et sa complexité et aussi, dans leur éloignement par rapport aux stéréotypes critiques, notamment celui de l'hermétisme ou encore de la négativité de l'écriture de Khaïr-Eddine.

De nombreux travaux universitaires vont orienter la critique de la production de Khaïr-Eddine vers des approches de type formel, sémiotique et poétique[25], mettant en valeur la pratique scripturale de l'écrivain. Il faut voir là une évolution intéressante des recherches sur le texte de Khaïr-Eddine dans la mesure où, déjouant le piège de l'idéologie - dans lequel l'auteur lui-même était tombé, à un moment donné de son parcours de créateur, il faut bien le reconnaître - et des jugements de valeurs, ce type de lecture considère l'oeuvre pour elle-même, ce qu'elle donne à lire et ce qu'elle offre comme apport à une meilleure connaissance du processus scriptural.

Dans ce domaine, l'incontournable *Violence du texte* [26] de Marc Gontard marque un tournant décisif dans l'approche du texte maghrébin en général et celui de Khaïr-Eddine

[21] Que le critique semble rechercher vainement.

[22] N° 13-14. Rabat, 1er et 2ème trimestres 1969, p. 36.

[23] Abderrahman TENKOUL. « *Souffles* : de la critique à la modernité » , in : *Ecritures maghrébines, lectures croisées*. Casablanca : Afrique-Orient, 1991, p. 81-88.

[24] Que nous citons dans notre bibliographie.

[25] Le lecteur trouvera en bibliographie les références de ces travaux multiples, particulièrement nombreux et croissants depuis les années 80.

en particulier. En effet, il n'autorisera plus d'approche du texte faisant l'économie d'une analyse « des stratégies formelles d'écriture ». Retenant l'étude faite sur l'auteur qui nous intéresse ici : « Mohammed Khaïr-Eddine : *Une odeur de mantèque* ou le récit impossible »[27], notre attention note un examen minutieux de l'écriture qui a le mérite de suivre ses mécanismes, à l'écart de tout discours idéologisant.

Toutefois, aussi nécessaire et efficace que soit l'approche linguistique et textuelle de l'oeuvre littéraire, elle nous semble insuffisante si elle ne prend pas en considération l'espace socio et psycho-culturel dans lequel puise l'écriture. Le critique n'en ressent-il pas lui-même la nécessité lorsqu'il affirme : « ***Derrière le second versant du personnage qui finit par accaparer la parole, il y a en fait, l'auteur lui-même, criant son moi exclu d'une société qu'il réprouve, révolté contre l'oppression qui le rend étranger à son propre pays. C'est toute la problématique de son existence qui, chez lui, s'inscrit dans une problématique du récit.*** »[28] ?

Beaucoup de chercheurs maghrébins, notamment marocains, se sont efforcés de prendre en compte cette dimension dans leur approche de l'oeuvre littéraire de Khaïr-Eddine, marquant ainsi une évolution dans la critique de celle-ci. Citons, notamment le travail de Rachida Saigh Bousta[29] qui consacre à Khaïr-Eddine une étude innovante. Cette lecture a le mérite de montrer la complexité et la profondeur de l'écriture de Khaïr-Eddine, en pointant les noeuds d'ordre psychique où se joue le processus de la création. La nouveauté réside aussi dans un regard qui prend le large par rapport aux poncifs sur les écrits de Khaïr-Eddine, dégageant un foisonnement symbolique, à travers les failles, les ruptures et les béances du discours et de l'écriture. Cette investigation au coeur du récit saisit dans le jeu de l'écriture avec la mémoire et l'imaginaire, un enjeu symbolique, essentiel dans lequel le maternel a une fonction cruciale.

Dévoilant les travers d'un certain type de critique conservatrice et réfractaire à toute innovation scripturale, les travaux de Abderrahman Tenkoul situent l'écriture de Khaïr-Eddine dans un parcours - qui est aussi celui de la littérature marocaine - dynamique, novateur qui a su placer ses marques singulières entre l'environnement socio-culturel dans lequel il s'inscrit et les conceptions modernes de la création et de l'esthétique.

S'intéressant à la réception critique de l'oeuvre littéraire, cette approche s'attaque à des questions jusque-là non abordées : le dialogue de la littérature marocaine de langue française avec le lecteur et la société ou encore « ***le rapport de l'écrivain avec le lecteur, le réel et l'imaginaire*** »[30]. S'agissant de Khaïr-Eddine, le critique souligne son appartenance à cette lignée de rénovateurs, notamment des formes scripturales, que sont

[26] Paris : L'Harmattan, 1981.

[27] Marc GONTARD. ibid. p. 54-63.

[28] Marc GONTARD. ibid. p. 62-63.

[29] *Polysémie et béances des dires dans le roman maghrébin de langue française à partir de 1967* . Th. Et. Université Paris 13, 1988.

les écrivains de la génération de *Souffles,* créateurs d'une littérature incontestablement moderne. Par ailleurs, le travail de Abderrahman Tenkoul a aussi l'intérêt de proposer des pistes de recherche sur le texte, le paratexte - titre, incipit, clausule - et le sens qui donne à la littérature marocaine de langue française et à sa critique un label de qualité et de profondeur et une portée à la fois sociale, culturelle et esthétique qui stimulent les lecteurs et chercheurs que nous sommes.

Tel est aussi l'esprit qui prévaut dans l'étude[31] que Habib Salha consacre à la production maghrébine de langue française, en ayant pour celle de Khaïr-Eddine une attention toujours renouvelée. Ce travail entrepris à partir des concepts de « poétique et intertextualité » explore la poétique de Khaïr-Eddine, la saisissant entre « les limites du narratif, l'urgence du poétique et l'importance du théâtral »[32].

Sensible à la profondeur et à la complexité de l'écriture de Khaïr-Eddine, cette lecture présente l'intérêt pour nous de montrer « la force transgressive toujours agissante »[33] qui donne à l'oeuvre une place d'importance dans l'émergence d'une pensée et de valeurs nouvelles, laquelle motive la littérature maghrébine de façon générale. Attentive à la revalorisation de l'oralité par le texte, cette analyse ouverte permet à la recherche, notamment celle que nous entreprenons ici, de poursuivre de façon constructive une approche du texte qui dépasse le constat de tel ou tel aspect thématique ressassé ou l'a priori idéologique ou encore un traitement mécaniste de l'écriture.

Les travaux universitaires[34] les plus récents sur la production de Khaïr-Eddine semblent s'orienter vers un type d'approche qui privilégie la pratique scripturale de Khaïr-Eddine, vise à dégager la valeur littéraire de son oeuvre, tout en travaillant sur ses rapports avec la tradition populaire et l'esthétique moderne. Deux études se démarquent dans cet ensemble, celles de Abdellatif Abboubi[35] et Hamid Hasnaoui[36]. Elles partagent toutes la caractéristique commune d'aborder le texte d'un point de vue structural ou poétique, enrichi par des apports anthropologique et psychanalytique pour révéler la présence d'une dimension particulière dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine, tenant à ses liens avec une forme fondamentale de la culture : l'oralité.

[30] Abderraman TENKOUL. *La littérature marocaine d'écriture française : réception critique et système scriptural*. Th. Et. Université Paris 13, 1994, p. 591.

[31] *Poétique maghrébine et intertextualité dans les oeuvres de Kateb, Boudjedra, Khatibi et Khaïr-Eddine* . Th. Et. Université Paris 13, 1990.

[32] Habib SALHA. ibid. p. 242.

[33] Habib SALHA. ibid. p. 265.

[34] Qui figurent dans la bibliographie.

[35] *Imagination de l'espace et création romanesque dans l'oeuvre de Mohammed Khaïr-Eddine*. DNR. Université Bordeaux 3, 1993.

[36] *Culture et traditions berbères dans les romans de Mohammed Khaïr-Eddine* . DNR. Paris 7, 1994.

La première étude le montre à travers « l'imagination de l'espace », saisie dans une approche, à notre avis, plus thématique que textuelle, s'inspirant des réflexions de Bachelard - néanmoins oubliées dans l'exposé introductif ! - Son intérêt consiste à mettre en relief le dynamisme emprunt d'acuité et d'ambivalence de l'imagination spatiale chez Khaïr-Eddine tout en dégageant dans l'écriture la figure mystique du chaman comme personnage emblématique de l'errance et l'oeuvre comme cheminement initiatique.

Si nous apprécions cette approche intuitive, sensible aux représentations symboliques, qui sonde l'imaginaire de Khaïr-Eddine, parfois de façon fort séduisante, toutefois, nous regrettons que l'espace scriptural en tant que tel n'ait pas donné lieu à une analyse plus consistante et plus fouillée et que ne soient pas suffisamment développés les rapports concrets et symboliques de cet espace avec la sphère culturelle, notamment celle de la tradition orale qui a son propre imaginaire de l'espace.

Par ailleurs, nous ne partageons pas avec le chercheur certaines interprétations concernant le rapport avec le maternel[37]. De plus, nous ne comprenons pas pourquoi il est allé chercher la figure du chaman comme archétype et référence. Khaïr-Eddine rappelle[38] lui-même l'importance dans la tradition populaire, orale, maghrébine et notamment berbère, du personnage à la fois poète et mystique, en errance perpétuelle, figure centrale et essentielle dans la transmission de la culture, du savoir, du développement de l'art, puisque c'est lui qui établit le lien spatio-temporel entre sa communauté et le reste du monde, par son errance même. C'est à cette haute figure que Khaïr-Eddine emprunte sa vision du poète, de l'artiste et une manière d'être au monde. Nous sommes ainsi en pleine tradition orale qui ne constitue pas une simple référence mais plutôt un socle, un héritage que Khaïr-Eddine fait sien.

La seconde étude s'intéresse à cette « succession » qu'assure l'écriture de Khaïr-Eddine, en recherchant dans les romans de l'auteur les traces de la culture et des traditions berbères. À la limite de l'ethnographie, ce travail consacre une part, peut-être trop importante dans le contexte d'une recherche littéraire, aux multiples aspects de la culture populaire, au détriment de l'analyse de leur présence dans le texte et de leur utilisation par l'écriture. Si l'intérêt de ce travail consiste à rassembler un certain nombre de données de base, de dresser un inventaire très riche pour l'étude de la question, il présente toutefois l'inconvénient de partir d'une vision, à notre avis, erronée de la culture et des rapports de l'écrivain avec sa culture d'origine, puisque tel est le cas ici.

En effet, cette recherche est tout entière construite à partir d'un rapport avec la culture qui serait de l'ordre du savoir, posant celle-ci comme quelque chose d'extérieur au créateur, comme une « altérité » en quelque sorte. Elle suit un plan qui part de la culture comme matériau extérieur sur lequel l'écrivain travaille par le biais de l'allusion, de la citation et de la parodie ou par le procédé de l'intertextualité - en évacuant complètement le processus de transformation de la culture qu'opère l'écriture- et débouche sur « la corp-oralité », montrant ainsi, de façon involontaire d'ailleurs, une sorte d'intériorisation de la culture. Or, le rapport à la culture ne serait-il pas plutôt de cet ordre-là, c'est-à-dire plus

[37] Auquel notre travail accorde une place d'importance.

[38] Notamment dans les propos introductifs de *Légende et vie d'Agoun'chich.*

de l'être que du savoir ? De ce point de vue, la partie sur « la corp-oralité » aurait gagné à aborder et à développer cette question qui n'est pas du tout envisagée, alors qu'elle s'impose dans l'étude même !

Ne s'interrogeant pas sur la nature des rapports de l'écriture et de l'écrivain avec la culture et les traditions, pour en dégager notamment l'ambiguïté faite de rejet et de valorisation, maintes fois constatée par d'autres travaux, cette étude évacue complètement - en même temps que la sexualité - la dimension maternelle de la langue et de la culture, ici berbère, rappelée par les premières pages de *Légende et vie d'Agoun'chich* , entre autres textes ! Il nous semble qu'un éclairage psychanalytique manque dans ce travail qui pêche aussi par une définition de l'oralité trop limitée à la seule tradition orale.

De ce fait, certaines conclusions de ce travail sont discutables, notamment en ce qui concerne la nature de la parole chez Khaïr-Eddine qui ne se pose pas nécessairement entre le profane et le sacré mais plus dans une problématique de parole oppressive et parole libératrice ; la parole dite « sacrée » n'étant pas forcément celle qui libère, contrairement à ce que conclut hâtivement le chercheur. Celui-ci n'a pas du tout retenu le conflit mis en scène par l'écriture elle-même entre différentes paroles et cultures et de là, la dimension et la valeur accordées à l'oralité et à la culture orale par la conception à la fois socio-culturelle et esthétique que propose l'oeuvre de Khaïr-Eddine.

Celle-ci se prête ainsi à différents types d'approche qui ont le mérite de montrer que cette écriture interpelle, dérange et ne laisse nullement indifférent, comme le rappelle, fort à propos, Jean Déjeux[39]. Cette diversité de lectures témoigne aussi de la richesse d'une création qui n'a pas fini de livrer son mystère. De cet ensemble d'études, deux types de lecture semblent se profiler, quant à l'attitude critique vis-à-vis de l'oeuvre de khaïr-Eddine.

Réunissant des approches tant idéologique que thématique ou encore structurale, une certaine critique perçoit le texte de Khaïr-Eddine de façon négative, mettant l'accent sur un côté désespéré, destructeur et même suicidaire. Ainsi, il serait porteur, pour l'essentiel, d'une parole vouée à l'échec et, en tout cas, rejetée comme parole trop violente, trop rebelle, trop hermétique.

S'appuyant généralement sur l'étude de contenu et parfois de la forme, une autre critique s'attache à démontrer que la production de Khaïr-Eddine entretient des liens étroits avec la tradition orale et la culture maghrébine en contribuant à son essor.

Force est de constater que l'une et l'autre négligent ou évacuent la dimension artistique, littéraire de l'oeuvre en tant que telle et non évaluée par rapport à l'idéologie, à la politique, à la culture ou encore à un courant formel quelconque. Très peu de travaux se sont intéressés à l'expérience scripturale en tant que telle, pour ce qu'elle est et non pour ce qu'elle devrait être et à son apport à la littérature, à son dialogue avec l'art et la littérature.

[39] Jean DÉJEUX. op. cit. p. 418.

II : L'oralité en question.

La plupart des études portant sur l'oralité dans la littérature maghrébine recherchent les traces de la tradition orale, comprise au sens de culture traditionnelle. La prise en compte de cet aspect non négligeable dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine nous semble nécessaire, moins sous forme de collecte, déjà faite par quelques travaux de recherche, que comme signe de manifestation de l'oralité dans les stratégies scripturales. Autrement dit, le renvoi à la tradition orale paraît inévitable mais non limité, non strictement définitoire, quand il est question d'oralité.

En effet, nous nous proposons de rassembler sous le terme d'oralité des éléments relevant du culturel et notamment de tradition orale, des phénomènes formels, proches ou caractéristiques du style oral, un espace symbolique qui réunit ces éléments culturels, marqués par l'oralité et ses manifestations langagières, propres à ce mode de communication. Cet espace se dessine au croisement des mots, du corps et de l'imaginaire comme lieu matriciel - dans tous les sens du terme - dans lequel l'oralité désignerait aussi ce que nous avons perçu, ailleurs comme parole-mère.

Partant de ces différents aspects qui sont autant de tentatives de définition, cette approche de l'oralité nous conduit inévitablement vers une réflexion à la fois d'ordre linguistique, esthétique et psychanalytique. Celle-ci engage la création, notamment scripturale et littéraire, dans son rapport au corps, au langage vécu dans et par le corps, avec toute la charge symbolique et imaginaire qu'il contient et par laquelle il s'agit de redonner à l'esthétique la mémoire de ses secrets.

Ces différents paliers constitutifs de notre perception de l'oralité ouverte alors à d'autres sens appellent quelques remarques. Celles-ci reconsidèrent les caractéristiques de ces divers aspects, intéressantes et opératoires du point de vue du travail entrepris ici. L'intention majeure développée au long des propos qui vont suivre réside plus dans l'exploitation possible des travaux sur l'oralité pour le compte de notre propre recherche que l'exposé exhaustif de ces travaux. C'est pourquoi, nous nous attacherons à rappeler les grands apports de ces recherches sur l'oralité, saisie à la croisée de l'anthropologie, de la poétique et de la psychanalyse.

1) : Oralité et tradition orale.

Histoire, mémoire, art de la parole et pouvoir de cet art sont définitoires de la tradition orale qui consacre « la force de la parole »[40]. Le paradoxe et la difficulté de cet « exercice vivant de la parole occultée par l'écriture »[41] tiennent dans la conservation du patrimoine

[40] « La *force de la parole* est un fait de tradition orale tandis que les sociétés de tradition écrite connaissent plutôt la *force du texte* . » Jean CALVET. *La tradition orale* . Paris : P. U. F. , « Que sais-je ? » , 1984, p. 114.

[41] Claude HAGEGE. *L'homme de paroles* . Paris : Fayard, 1985, p.83.

culturel, sans traces matérielles, confiant à la seule mémoire vivante donc plus ou moins fidèle, la permanence du texte dans la multiplicité même de ses variantes. De ce point de vue, notons que la tradition orale n'est pas figée, du moins dans l'esprit de ceux qui la pratiquent, contrairement à ce qu'avancent certaines analyses hâtives.

La permanence dans la diversité est un principe constitutif de la tradition orale qui prend en compte les différents états possibles du texte. « ***Chaque profération est à la fois une recréation et une retransmission (. . .) le texte de tradition orale est précisément à la convergence de ces deux principes : improvisation-mémorisation*** »[42]. Si la tradition orale n'est pas toute l'oralité, elle constitue un terrain privilégié pour en comprendre les mécanismes, les principes constitutifs, les modes d'expression et de transmission.

Ainsi, la gestualité et la corporalité sont au coeur de l'oralité qui place le corps au centre de la préhension et de la mesure du monde. De là, une perception spatio-temporelle qui se construit dans et à partir du corps, point de départ et de référence. « Le temps et l'espace sont mesurés grâce à un va-et-vient constant entre le corps et le monde, entre l'expérience concrète et la volonté de mettre en mesures cette expérience. Ici encore l'oralité se définit par une certaine façon de prendre cette mesure (par référence à l'expérience directe) qui se différencie de celle des sociétés de tradition écrite (le calcul). »[43] . La mise en avant du corps dans la tradition orale en fait le dépositaire de la mémoire du monde et détermine une vision de l'histoire perçue dans un mouvement géologique, « ***les événements y fonctionnent comme des sédiments*** »[44]. Lieu de mémoire, le corps participe du et au grand discours de l'oralité.

Celui-ci vise à travers la tradition orale, la socialisation au moyen du langage, révélant ainsi une portée pédagogique. Les contes, les divers récits, les proverbes et les jeux de langue relèvent d'une initiation à la langue et au monde. Ainsi, la transmission assure elle-même la conservation. Si le besoin de participation collective fonde l'oralité[45], rappelons d'une part le rôle des femmes[46], d'autre part, celui « ***des savants et des poètes, comme dépositaires de l'histoire des sociétés orales.*** » [47], comme continuateurs de civilisations de la parole. Ils sont la voix et la mémoire par lesquelles se communique et se transmet la tradition orale.

Ce sont là des aspects sur lesquels nous ne manquerons pas de revenir, notamment à travers cette « réminiscence corporelle profonde, sous-jacente à tout dessein

[42] Jean CALVET. op. cit. p. 43.

[43] Jean CALVET. ibid. p. 51.

[44] Jean CALVET. ibid. p. 95.

[45] Paul ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale* . Paris : Seuil, 1983, p. 101.

[46] Jean CALVET. op. cit. p. 26.

[47] Claude HAGEGE. op. cit. p. 92.

langagier », évoquée par Paul Zumthor, dans sa réflexion sur la voix[48], élément de médiation important dans la tradition orale et dans l'oralité en acte. L'essayiste note à ce propos « ***(. . .) par delà le langage écrit (. . .) dans notre monde (. . .) une longue quête universelle d'une restauration de la voix.*** » [49] . La tradition orale serait alors la permanence d'une certaine forme de communication.

2) : L'oralité comme phénomènes formels.

L'état actuel des travaux sur l'oralité permet de dégager à partir des analyses des uns et des autres un ensemble de caractéristiques formelles, constitutives du discours de l'oralité. Autrement dit, pour les besoins de cette recherche, nous tentons d'élaborer les prémices d'une poétique de l'oralité, telle qu'elle se dessine dans les réflexions de quelques chercheurs[50]. Il ne s'agit pas d'établir une grille exhaustive de procédés spécifiques de l'oralité mais de retenir un certain nombre de phénomènes formels, relevés dans les diverses études sur le sujet. Ceux-ci vont servir de base de travail pour notre recherche qui se propose de faire ressortir dans la production de Khaïr-Eddine d'autres traits définitoires d'une poétique de l'oralité.

Il convient tout d'abord de rappeler la distinction faite entre le style parlé et le style oral. En effet, le premier renvoie à une oralité fondamentale qui met en place une situation communicationnelle dans laquelle la transmission et la réception transitent par la voix et l'ouïe, la parole étant ici en situation d'interlocution.[51] Cette parole dite, oralité première en quelque sorte, reste marquée par la subjectivité de l'individu qui la met en acte dans l'énonciation. Cette subjectivité se traduit dans et par sa manifestation concrète, dans son dynamisme même, dans l'exercice vivant et direct de la parole proférée que Khaïr-Eddine recherche. L'essentiel des travaux consacrés à l'oralité situe celle-ci dans la présence de la voix et avec elle un art du langage, celui que Paul Zumthor nomme « parole »[52]. Émanation du corps, la voix est « vouloir-dire et volonté d'existence »[53].

Le style oral, quant à lui, relève de « la parole rituellement proférée » [54] et se place au niveau du genre littéraire, régi par des lois. Celles-ci nous intéressent ici en ce qu'elles relèvent de la tradition culturelle ; celle du Maghreb s'y rattache et notamment la tradition

[48] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 13.

[49] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 87.

[50] Ceux auxquels nous avons fait référence jusqu'à présent et que le lecteur voudra bien trouver dans la partie de notre bibliographie consacrée à l'oralité.

[51] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 33 et Claude HAGEGE. op. cit. p. 84.

[52] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 12.

[53] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 11.

[54] Claude HAGEGE. op. cit. p. 84.

culturelle berbère à laquelle se réfère la production de Khaïr-Eddine. Toute une symbolique gestuelle et articulatoire fonde le style oral.

La répétition s'impose comme procédé général, instrument de cohésion, technique fondamentalement constructrice de l'oral car elle en assure la perpétuation. Le rythme respiratoire, soutenu par une gestuelle articulatoire et des sémiotiques expressives comme celle du visage marque profondément la mémoire gestuelle, propre au style oral et même tout un rituel de la parole, particulier aux sociétés d'oralité.

La répétition, le rythme, la rime qui sont autant de repères dans la parole énoncée et transmise comportent dans le domaine de l'oralité une finalité mnémotechnique et didactique, sans doute pour déjouer les limites de la parole en acte : fugacité, situation et contexte d'énonciation restreints, menace constante de disparition. C'est pourquoi la mémoire et le corps - sur lequel s'appuient tous ces procédés relatifs à la répétition[55]- jouent un rôle fondamental en oralité. Ils semblent constituer les éléments de base servant à l'oralité dans sa problématique de transmission et de conservation, de survie en quelque sorte, c'est-à-dire dans son rapport avec le temps et l'histoire.

Cet aspect du style oral justifie cette remarque de Paul Zumthor qui introduit en même temps d'autres éléments dans la constitution d'une poétique de l'oralité. « ***L'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio-culturel limité (. . .) pour s'intégrer à la conscience culturelle du groupe, le message doit référer à la mémoire collective, il le fait , en vertu même de son oralité, de façon immédiate (. . .) L'oralité intériorise ainsi la mémoire, par là même qu'elle la spatialise : la voix se déploie dans un espace, dont les dimensions se mesurent à sa portée acoustique (. . .) C'est en revanche, au fur et à mesure de son déroulement, de manière progressive et concrète, que se comprend le message transmis de bouche (. . .) L'auditeur traverse le discours qu'on lui adresse et ne lui découvre pour unité que ce qu'en enregistre sa mémoire (. . .)*** »[56] **.**

Il y a donc dans l'oralité un rapport au collectif, un va-et-vient entre le collectif et l'individuel qui transparaissent dans les stratégies discursives qu'elle déploie et dans lesquelles la mémoire, celle du groupe et de l'individu, occupe une place focale. Un « ici et maintenant » de l'oralité se précise, à chaque fois réactualisé par l'acte même qui la produit et dans lequel, la voix, la parole et la mémoire forment une chaîne solidaire et définitoire de l'oralité. Le lieu matriciel d'où parle le sujet est celui que dessine sa voix sous-tendue par sa mémoire. La répétition si caractéristique du style oral serait-elle à l'origine de la forme circulaire que l'on attribue à la spatialité de l'oralité, comme le suggère « la halqa » - cercle d'auditeurs autour du conteur - de la tradition maghrébine ? Nous verrons plus loin que ce lieu matriciel, cet espace de l'oralité est aussi symbolique. Toute référence au style oral, comme défini ici, n'est-elle pas voyage et restitution de son espace-temps propre ?

Le temps dans le style oral est à la fois celui de l'immédiateté, du rythme de la voix, de ses pulsations et en même temps celui de l'itérativité et de la transmission. Il embrasse

[55] Claude HAGEGE la met en rapport avec la latéralisation qui spécifie l'espèce humaine. op. cit. p. 85.

[56] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 40-41.

donc le passé, le présent et le futur ; hors du temps, il s'en dégage, le transcende mais travaille aussi contre lui. Ce temps paradoxal, comme l'est aussi l'espace, prend tout son sens dans ce que Paul Zumthor appelle la « performance »[57], élément et principal facteur de la poétique de l'oralité, déterminant tous les autres éléments formels.

Définie comme « ***l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant*** » [58], la performance - que Zumthor renvoie à la fonction phatique du langage comme jeu d'approche et d'appel, de provocation de l'Autre, de demande - nous intéresse ici à travers le lien qu'elle établit entre situation et tradition, renvoyant ainsi à la notion paradoxale du temps. Si elle est savoir-faire et savoir-dire, la performance en oralité est « ***un savoir-être dans la durée et dans l'espace*** »[59] **.**

Ceci nous ramène au corps, « référent global » de la performance, dit Zumthor, par lequel, nous sommes temps et lieu. De ce point de vue, une poétique de l'oralité insisterait plus sur « les catégories du procès » que sur celles « du faire » . « ***C'est pourquoi la performance est aussi instance de symbolisation : d'intégration de notre relativité corporelle dans l'harmonie cosmique signifiée par la voix ; d'intégration de la multiplicité des changes sémantiques dans l'unicité d'une présence.*** » [60]

Une économie du texte oral s'impose, découlant de l'enchaînement de différents éléments. Celle-ci se manifeste à travers une intensité de l'expression qui vise l'essentiel car en oralité, la parole en acte l'emporte sur la description. Les jeux d'écho et de répétition, l'impersonnalité et l'intemporalité, l'accumulation et l'immédiateté caractérisent le texte oral qui reste, selon le mot de Zumthor, « ***un message en situation et non un énoncé fini*** »[61]. L'existence discursive du texte oral est traversée par des pulsions et une énergie qui lui sont propres.

C'est pourquoi, l'instantanéité, la fugitivité de la voix et la fragmentarité constituent des traits notoires de toute parole dite ainsi que du texte oral. Ils sont aussi révélateurs de cet entre-deux dans lequel se place l'oralité. « ***La tension en effet à partir de laquelle cette « oeuvre » se constitue se dessine entre la parole et la voix et procède d'une contradiction jamais résolue au sein de leur inévitable collaboration ; entre la finitude des normes de discours et l'infinité de la mémoire ; entre l'abstraction du langage et la spatialité du corps. C'est pourquoi le texte oral n'est jamais saturé, ne remplit jamais tout à fait son espace sémantique***. » [62]. De là, sans doute, la

[57] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 32.

[58] Paul ZUMTHOR. ibid.

[59] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 149.

[60] Paul ZUMTHOR. ibid.

[61] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 126.

[62] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 56.

dramatisation de la parole qui prévaut dans la situation discursive en oralité que concrétise, notamment, le théâtre chez Khaïr-Eddine.

La forme se veut à l'image de la parole, entre la règle et la spontanéité. Transmettre, communiquer dans l'instantanéité suppose une transparence du langage qui tend vers une forme mettant en avant la fonction phatique du langage, multipliant les procédés qui la permettent, comme les digressions, les apostrophes, les changements pronominaux, les énumérations ou encore les présentatifs du type « voyez » , « écoutez » .

Ainsi, l'espace du discours en oralité frappe par sa multiplicité, son aspect cumulatif, bariolé ; sa diversité va jusqu'à la contradiction. La parataxe, la juxtaposition semblent être d'une fréquence caractéristique des genres oraux. Cette structure syntaxique se double, sur le plan figuratif, d'un foisonnement tel, que le mot génère l'image qui devient idée, le figuratif s'appuyant sur la parole elle-même qui fonctionne comme moteur.

Si le mot s'érige en symbole par et dans l'acte par lequel la parole le fait naître, il reste que le linguistique, le jeu avec la langue, l'aspect phonique du langage constitue un trait notoire en régime d'oralité. Ce que Zumthor nomme « ***une joie phonique*** » [63], décelable dans toute forme de répétition, déjà repérée comme trait constant et définitoire de l'oralité, pointe un élément fondamental de l'oralité, à savoir l'exercice de la voix. La poétique de l'oralité reste immanente à l'ontologie de la voix vive qui précède, anthropologiquement la graphie. Souffle créateur, la voix est aussi esprit dans bien des langues. En tant que porteuse de langage, la voix possède des valeurs linguistiques, celles que nous avons relevées pour l'essentiel, et des valeurs poétiques auxquelles il faudrait ajouter des valeurs sociales.

Ces dernières se rattachent à la parole proférée, donc oeuvre de la voix , comme acte d'autorité, de nomination des choses, d'attribution du Nom et d'instauration de sens, accompagné d'un jeu de forces qui ne sont pas sans agir sur l'interlocuteur. C'est ce que font ressortir les études sur les actes de parole, l'analyse du discours ou encore l'esthétique de la réception. Par ailleurs, dans les sociétés d'oralité, la puissance de la voix est fondatrice de civilisation, en ce sens qu'elle préserve les valeurs de parole par lesquelles elle maintient la cohésion sociale, n'est-ce pas tout le sens de la parole donnée de vive voix ? Enfin, la voix prend en charge et met en scène un savoir continu, en cela elle permet au groupe de se réfléchir, - notamment dans la voix du poète car elle est le lieu de sa mémoire et de sa conscience collective - de saisir une image de lui-même et de se situer dans l'univers.

La voix est investie d'une matérialité qui participe d'une façon majeure à la création poétique, en régime d'oralité, celle-ci se fonde sur les qualités de la voix, la technique vocale du récitant qui a autant d'importance que le contenu de son énonciation ; ainsi du conte, de la chanson, de la poésie. Pouvoir magique et désaliénant de la voix qui peut aussi se charger de désir et d'érotisme. Sa portée et sa polyvalence sensorielles résument ainsi l'oeuvre poétique de la voix. À travers le rythme, notamment en poésie orale, la voix, véritable force magnétique, transmet une connaissance vitale, réalisant ainsi une harmonie polyphonique entre l'espace et le temps, inscrivant alors l'immémorial. Car un symbolisme primordial accompagne la voix qui traduit dans le langage la

[63] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 140.

complexité du désir qui l'anime. Des valeurs mythiques se rattachent à la voix, notamment dans le chant, autre forme d'oralité, là sans doute où se manifeste sa fonction désaliénante. On sait, par exemple, le rôle important de la voix chantée dans les rituels de transe et de possession.

Cette émanation corporelle qu'est la voix, plonge en tant que telle dans une part de l'être qui demeure insaisissable conceptuellement parlant, relève du domaine des éprouvés corporels qui nous fondent. Zumthor note à la suite de nombreuses recherches sur cet aspect que : « ***Nul doute que la voix ne constitue dans l'inconscient humain une forme archétypale : image primordiale et créatrice, à la fois énergie et configuration de traits qui prédéterminent, activent, structurent en chacun de nous ses expériences premières, ses sentiments, ses pensées.*** »[64] .

La voix est ainsi un lieu matriciel. Dans l'histoire de l'individu, le contact premier, utérin, inaugural avec le corps vocal de la mère restera déterminant au niveau de l'imaginaire. La voix maternelle initie aux rythmes de la parole, faite d'affectivité, de sensations diverses, de désir et de plaisir. Cette « parole-mère » - que nous développons plus loin dans notre problématique - serait aux sources mêmes de l'oralité comprise en tant qu'art de la voix et de la parole.

Or, comme on le constate, cet art engage le corps qui constitue de fait une structure focale dans la poétique de l'oralité. Corps vocal, corps inaugural de la mère, présence du corps dans la performance en oralité, le corps participe de et à l'oeuvre de celle-ci. Cette gestualité du corps en mouvement dans la parole en acte apparaît comme indissociable de l'énoncé oral, quel qu'en soit le sens. « ***La gestualité se définit ainsi (comme l'énonciation) en termes de distance, de tension, de modélisation plutôt que comme système de sign***es. » [65] . Elle rappelle aussi l'origine magique de la création artistique dont le corps est l'instrument et que l'histoire a dissociée : en danse, en musique et en poésie. Se déploie ainsi un théâtre du corps, repéré dans toutes les cultures. L'expression corporelle est alors une modalité du dire, le valorisant, le doublant, le spatialisant, le jouant, en particulier dans le mime.

Se révèle alors le sens de la gestualité qui est aussi celui de la voix et de la parole : manifester ce qui est occulté, révéler le refoulé, faire éclater l'érotisme latent. Tels sont les desseins de la danse qui a une fonction totalisante dans les cultures d'oralité. Autre lieu de totalisation, le théâtre « ***apparaît, de façon complexe mais toujours prépondérante, comme une écriture du corps : intégrant la voix porteuse de langage à un graphisme tracé par la présence d'un être humain, dans l'épanouissement de ce qui le fait tel.*** » [66] .

De ce point de vue, oralité et théâtralité convergent vers le même point de rencontre, le théâtre pouvant être considéré comme un modèle du genre car il est présent dans

[64] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 12.

[65] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 196.

[66] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 55.

chaque performance d'oralité. Cette théâtralité immanente à toute oralité rejoint la dramatisation propre à tout texte oral. C'est aussi cette même théâtralité qui réunit le geste, la voix, le décor et le corps, créant ainsi un espace symbolique où s'opère « la fonction fantastique » dont parle Gilbert Durand[67] et se réalise l'expérience esthétique de la performance. L'importance de la gestualité, donc du corps, dans la réalisation de celle-ci tient dans son désir de (re)créer, tout comme la voix, une dimension spatio-temporelle qui serait de l'ordre du sacré et de donner un autre sens à l'existence humaine[68].

3) : Oralité et littérature orale.

Tous les traits définitoires de l'oralité que nous avons tenté de dégager de quelques grands travaux sur la question, ont pu être établis notamment à partir du vaste champ que l'on nomme la littérature orale. Il convient maintenant d'aborder ce domaine où l'oralité déploie la richesse et les valeurs qui en font la force. Ceci est d'autant plus nécessaire que par ce biais, nous voilà menée vers l'espace de la littérature, vers la réflexion sur la création littéraire dans ses rapports avec l'oralité.

Fort heureusement, pour les chercheurs actuels, l'oeuvre d'expression écrite et celle d'expression orale, même si elles ont des traits spécifiques qu'il faut dégager, sont bien moins éloignées l'une de l'autre qu'on ne l'a dit autrefois. Les productions écrites et orales connaissent dans leur cheminement historique des rencontres et des interférences qui tissent entre elles des liens solides.

Si le principal problème que pose la littérature orale est sans doute celui de ses limites, c'est-à-dire des critères utilisés pour la définir, nous donnerons à la suite des chercheurs qui se sont penchés sur la question, quelques traits distinctifs essentiels pour pourvoir naviguer dans le vaste champ de cette littérature. Elle est le résultat d'une élaboration artistique, trait qu'elle partage avec la littérature écrite ; ensuite et surtout elle est à la fois traditionnelle, sans cesse transformée et recréée par la transmission orale qui la caractérise, collective et anonyme, même si elle peut avoir pour point de départ une création individuelle.

Dans un sens assez large, la littérature orale désigne « toute espèce d'énoncés métaphoriques ou fictionnels, dépassant la portée d'un dialogue entre individus » [69] : le conte, sous ses formes variées, la chanson, elle aussi dans sa diversité, les complaintes chantées ou parlées, ce que Zumthor regroupe sous le terme de « poésie orale » , les jeux verbaux de toute sorte, les proverbes et dictons et de manière générale, « ***tant de narrations fortement typées, tissues dans notre parole quotidienne*** » [70], comme le

[67] *Structures anthropologiques de l'imaginaire* . Paris : Bordas, 1969.

[68] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 206.

[69] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 45.

[70] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 46.

notent, Paul Zumthor et aussi d'autres équipes de recherche dans ce domaine[71] .

En effet, un examen de ce qu'est la littérature orale qui vit encore dans la tradition orale fait apparaître un double processus : celui qui conduit à actualiser le conte au point de le faire passer pour le récit d'un fait vécu, - c'est là tout l'art du conteur par lequel il met en lumière l'importance de la relation entre le conteur et son public, entre le texte et la culture, en littérature orale - et celui qui à l'inverse hausse le quotidien au niveau du mythe et donne une forme littéraire au récit d'un fait divers. Voilà qui fait éclater les limites traditionnelles de la littérature orale !

La mise en lumière de ce double processus a l'intérêt de montrer que d'une part, la frontière entre le récit et le conte devient, dans de semblables cas, plutôt indécise, que d'autre part, le concept de « littérature orale » peut prendre un caractère ambigu dans la conscience même de ceux qui la produisent ou en communiquent le souvenir, et donc dans la vie même de cette littérature, et qu'enfin, dans le domaine des textes oraux narratifs, l'opposition entre ceux qui sont « littéraires » et ceux qui sont « non-littéraires » s'inscrit dans la continuité et non dans la rupture[72] .

Dans le même ordre d'idée, nous souscrivons à la question posée par Zumthor, dans son étude sur la poésie orale, « tout discours est-il, ou n'est-il pas, récit ? »[73]. S'appuyant sur les réflexions de Greimas, le critique admet qu'une narrativité généralisée, et comme virtuelle, investit toute forme de discours organisé. Rappelant que la narration créa l'humanité, il note : « ***Nul doute que la capacité de raconter ne soit définitoire du statut anthropologique ; qu'inversement souvenir, rêve, mythe, légende, histoire et le reste ne constituent ensemble la manière dont individus et groupes tentent de se situer dans le monde.*** » [74] .

Le récit serait de façon latente dans toute production d'art ; il émerge incontestablement dans nombre de faits de culture. En tant que tel, il fait partie du discours culturel d'une communauté, ce que les spécialistes appellent « l'ethnotexte », entendu comme ce qui est dit sur les diverses composantes de leur culture par les hommes et les femmes de cette communauté. Une question se pose pour nous, dans quelle(s) mesure(s) le texte maghrébin, de façon générale, celui de Khaïr-Eddine, en particulier, entre-t-il dans ce propos ?

Dans le domaine de la littérature orale, les discours narratifs que sont le conte, le mythe et la fable font l'objet depuis un siècle environ, d'une réflexion importante, notamment en critique littéraire. Ce qui donna lieu, faut-il le rappeler, aux travaux de Propp et à l'approche structurale et formaliste du texte littéraire, oral et écrit ; le point de départ étant en l'occurrence les contes de l'oralité. Les recherches en littérature orale ont ainsi permis, en quelque sorte, la naissance de la sémiologie narrative.

[71] *Tradition orale et identité culturelle*. Paris : C. N. R. S. , 1980.

[72] *Tradition orale et identité culturelle* . ibid. p. 31.

[73] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 49.

[74] Paul ZUMTHOR. ibid.

Pour notre propre problématique, du conte nous retiendrons qu'il est un genre où transitent des formes de l'imaginaire aux apparences à la fois constantes, mouvantes et évolutives. Il constitue dans le domaine culturel maghrébin, un monument littéraire oral dont la littérature maghrébine s'est largement inspirée. Le conte est de ce point de vue un espace de rencontre entre la voix et l'écriture. Il atteste, notamment dans la production maghrébine, l'homogénéité et la continuité de l'une et de l'autre.

Le conte nous intéresse par l'une de ses finalités : pour celui qui le dit, il constitue « ***la réalisation symbolique d'un désir ; l'identité virtuelle qui, dans l'expérience de la parole, s'établit un instant entre le récitant, le héros et l'auditeur engendre selon la logique du rêve une fantasmagorie libératrice***. »[75] . En cela, il nous renvoie au plaisir narcissique de conter, au pouvoir de la parole imaginaire qu'il déploie et à tout ce qu'elle met en jeu entre celui qui conte et celui qui écoute.

Cette voix du conteur, si puissante, si séductrice, semble nécessaire à la société. À travers elle, le conte constitue pour la communauté un espace d'expérimentation au sein duquel elle se projette dans toutes sortes d'affrontements. Le conte permet aussi au groupe une forme de stabilisation sociale à travers la persistance de traditions narratives orales, par-delà les bouleversements culturels, la continuité d'une parole de mémoire et d'imaginaire par et dans laquelle il trouve ses repères, en quelque sorte. C'est là, sans doute, la fonction de tout art oral.

Dans ce domaine, on peut retenir, à la suite de nombreux chercheurs, que le théâtre, avant qu'il soit imbibé de littérature écrite, est tout à fait représentatif de l'art oral, évoqué ici. Pour Paul Zumthor, « ***il constitue le modèle absolu de toute poésie orale.*** »[76] . Une autre caractéristique du théâtre à laquelle nous portons attention réside dans la mise en avant d'une qualité propre de la voix. Dans un régime d'oralité, la fonction première de la voix n'est pas de décrire mais d'agir. C'est le geste qui assume la désignation des circonstances. S'il est un élément organisateur au théâtre, le geste plus amplifié ici, valorise le langage[77] .

Il est un genre oral particulier, référence en lui-même de la poésie orale, sur lequel nous aimerions nous arrêter, c'est l'épopée. Bien entendu, cet intérêt est justifié par notre constatation de l'imprégnation notoire de l'oeuvre de Khaïr-Eddine par le genre épique et nous verrons comment *Légende et vie d'Agoun'chich* constitue un exemple éclatant de ce point de vue. Pour l'heure, retenons quelques éléments caractéristiques du genre qui seront tout à fait opératoires pour notre analyse.

Nous avons à faire ici à un récit d'action, mettant « ***en scène l'agressivité virile au service de quelque grande entreprise. Fondamentalement, elle narre un combat et dégage, parmi ses protagonistes, une figure hors du commun qui, pour ne pas sortir toujours vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration***.»[78] .

[75] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 53.

[76] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 55.

[77] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 54.

Il se dégage des études entreprises sur l'épopée, ceci est fort édifiant du point de vue de notre propre travail, que pour le groupe humain dont elle émane et auquel elle est destinée, le texte qu'elle met en place présente des traits complexes et spécifiques. En effet, l'épopée est à la fois une fiction élaborée par le groupe, discours sur lui-même, autobiographique, car il y est question de sa propre vie collective, exprimée sur le mode impersonnel, une étendue imaginaire et symbolique, référence et bien collectif du groupe, dans laquelle il se projette, se construit et se recrée, sans cesse, et enfin, un espace d'identification, de réconciliation, d'harmonie entre le monde, la vie et les hommes où prédomine « ***l'incessante fluidité du vécu, une intégration naturelle du passé au présent*** »[79] .

Lieu d'exposition et d'incitation d'une action, d'une éthique et d'un ordre qu'elle présente au groupe comme modèle dynamisant, l'épopée en assure la stabilité et la continuité. Conjuguant le pouvoir de la parole narratrice, le plaisir qu'elle procure et l'exaltation de la force du groupe dans son combat contre l'Autre, en tant qu'étranger extérieur à lui, l'épopée valorise la parole-action qui lutte contre le néant et la mort. Le verbe épique incite fondamentalement à la résistance et à la vie.

La dynamique du récit épique se fonde sur une relation attentive, dans l'espace et le temps. Il s'agit alors de faire durer le récit. C'est pourquoi, la performance, dans l'épopée, est l'art d'user des digressions, des associations, des accumulations, du mélange des genres, c'est-à-dire un art verbal, vivant, tout en mouvement, en nuances et en spontanéité. De ce point de vue, l'épopée témoigne de la parole en acte total de communication : ce que Zumthor veut, sans doute désigner par le terme de « plénitude »[80] .

Nous intéresse également cette stratégie discursive et intertextuelle qui procède par enchâssements dans le discours, de formules prises dans un ensemble rythmique, linguistique et sémantique, commun, familier, auquel le récitant et l'auditeur se réfèrent, comme à une propriété culturelle, collective. Nous pouvons avancer que cette pratique intertextuelle se trouve au coeur même de ce qui constitue l'essentiel de notre problématique.

Retenons aussi que le discours épique joue à la fois sur l'historique - en vue d'une stratégie plus émotionnelle qu'informative - et le mythique, sur le profane et le sacré, sur les forces humaines et les puissances surhumaines. C'est sans doute ce savant dosage, cette interpénétration d'éléments qui lui donnent toute sa dynamique.

4) : Oralité-écriture.

Quelques rappels sont nécessaires quant au jeu et à l'enjeu qui marquent les rapports entre oralité et écriture en tant que formes de communication linguistique placées au

[78] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 105.

[79] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 109.

[80] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 115.

centre de cette problématique. Ainsi, la naissance de l'écriture marque aussi celle de l'histoire ; en permettant la fixation , elle introduit aussi la durée. En même temps, l'écriture se révèle privilège et pouvoir, particulièrement lorsqu'elle s'imprègne de mystères et qu'elle sacralise la lettre. Enfin, l'aventure de l'écriture vient concrétiser le rêve humain « ***d'affranchissement vis-à-vis de la nature, du tissu matériel, de l'existant vécu comme contrainte***. » [81] .

Elle instaure aussi une esthétique particulière, des attitudes culturelles et des conceptions du langage, autres. En devenant une finalité entourée de prestige, l'écriture ouvre des possibilités, quant au temps et à l'espace. En jouant sur la spatialisation de la parole, l'écriture-image l'arrache ainsi au temps et en fait un objet. Ainsi, « ***l'écriture possède l'étonnante vertu de métamorphoser le sens en objet.*** » [82] .

Toutefois, en occultant l'exercice vivant de la parole, l'écriture s'inscrit dés lors comme « ***une conduite d'exil, hors de l'échange vivant des paroles proférées***. » [83]. Mais, l'oralité exclut-elle la scripturalité ? Et, à partir de là, quels sont les rapports de l'une à l'autre ? La transcription écrite fait partie d'un univers pictural appartenant lui-même au champ de la tradition orale ; elle n'est pas étrangère au vaste discours de l'oralité. Lieu de mémoire, cette picturalité, dépositaire d'une partie de la culture, permet à la parole de s'exprimer. Ainsi du pictural, plus précisément du graphique qui en est un aspect, au linguistique, s'instituent des relations particulières, en régime d'oralité.[84]

Si la relation entre oralité et écriture suscite bien des controverses, si l'aventure de l'écriture bouleverse le monde de l'oralité, il reste que de l'une à l'autre, que « de l'ordre pictural à l'ordre linguistique » se dessine « une complémentarité sémiologique » [85]. Dans sa définition même, l'écriture en tant que « ***technique de re-présentation de la parole par une trace laissée sur un support conservable*** » [86] laisse deviner une proximité qu'il s'agira d'examiner. Claude Hagège rappelle que « l'écriture alphabétique » contient « les marques imparfaites et vagues, des inflexions de la voix, des pauses, des courbes qui constituent l'intonation. » [87] . A l'aide de diverses techniques typographiques, l'écriture tente une transposition du rythme de la respiration.

La complexité des rapports qu'entretiennent l'oralité et l'écriture tient à ce que leur

[81] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 86.

[82] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 89.

[83] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 72.

[84] Tel est le cas du *tifinagh* , vieil alphabet berbère à propos duquel Jean CALVET note que « L'existence parallèle d'un alphabet ne doit pas nous faire croire que nous sommes ici hors de l'oralité (. . .). » in *La tradition orale*. op. cit. p. 63.

[85] Jean CALVET. ibid. p. 74.

[86] Claude HAGEGE. op. cit. p. 72.

[87] Claude HAGEGE. ibid. p. 93.

nature va de la proximité à l'opposition, en passant par la transposition, la transformation, la mutation, l'intertextualité et la réinterprétation. Disons le tout de suite, c'est bien cette complexité qui nous interpelle ici. Il est intéressant de noter que le rapport de proximité, établi auparavant entre le pictural et le linguistique, est poussé jusqu'au domaine de la vocalité.

En effet, et sans nous hasarder dans la grande question d'une oralité ou d'une écriture qui seraient l'une ou l'autre première, nous retenons de ce grand débat, marqué, notamment par la réflexion de Derrida[88], qu'une « archi-écriture » s'inscrit dans la voix, porteuse de langage, « écriture première » , corps inaugural de l'écriture. De la voix originelle à l'écriture première, le rapport est trace faite de corps et de mémoire. Ce rapport de proximité vient aussi rappeler le fondement corporel et biologique de toute connaissance.

La relation de transposition, de mutation ou de transformation existant entre l'oralité et l'écriture se manifeste particulièrement dans ce que l'analyse du discours désigne par texte. Considéré comme le produit d'un acte d'énonciation, le texte correspond à la mise en discours au moyen de l'écriture, vue comme une parole en acte, semblable à ce qui se passe en oralité. Ce discours textuel qui s'inscrit dés lors dans une situation de communication, se particularise quand il est discours littéraire, par son mode de communication indirect[89] . De nature dialogique, le texte littéraire est le lieu d'une organisation polyphonique, traversé par des voix qui s'entrecroisent et s'opposent. Depuis les travaux de Kriesteva, le discours littéraire est « ***un produit de la parole, un objet discursif d'échange*** » [90].

Le dialogisme fondamental, propre à tout discours et notamment au texte littéraire qui place la voix de l'Autre au coeur même du discours textuel, amène à poser un autre aspect de la relation oralité-écriture, celui de l'intertextualité. Constatée à propos de la poésie orale, concernant certains procédés linguistiques et certains thèmes propres à l'écriture[91], l'intertextualité joue aussi dans l'autre sens, justifiant ainsi notre problématique. En tant qu'espace polyphonique, le texte littéraire, discours écrit, laisse transparaître, notamment lorsqu'il dialogue avec d'autres textes[92] - qui peuvent être aussi oraux, empruntés à l'oralité - ou cite d'autres discours, une origine qui serait de l'ordre de la voix et dont il faut rechercher les traces.

C'est un fait établi par nombre d'études, que le besoin de faire éclater le langage, -

[88] Jacques DERRIDA. *De la grammatologie*. Paris, Ed. de Minuit, 1967.

[89] Pierre VAN DEN HEUVEL. *Parole, Mot, Silence* . Paris : Corti, 1985, p. 15-47.

[90] Julia KRIESTEVA. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* . Paris : Mouton, 1970, p. 52.

[91] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 38.

[92] Tel est le sens que Julia KRIESTEVA donne à l'intertextualité qu'elle voit comme une forme de dialogisme : « un dialogue intertextuel » in *Semeiotikè*. Paris : Seuil, 1969.

besoin caractéristique d'une certaine littérature du XXe siècle, au sein de laquelle la littérature maghrébine de langue française occupe une place largement analysée de ce point de vue - se traduit par une tentative de (ré) -oralisation du discours de l'écriture. Ce besoin « ***situe le « texte » au lieu de concrétisation de la parole vocale, revendiquant en cela un dialogisme radical : celui d'un langage-en-émergence, dans l'énergie de l'événement et du procès qui l'y produit*** » [93]. L'écriture tenterait alors le pari fou de réconcilier la parole vive et le mot écrit.

Or, cette tentative induit une autre modalité du rapport oralité-écriture qui serait celle de la réinterprétation individuelle, incessante des discours. Ainsi, par ce biais, l'énoncé se pose comme un équivalent visuel du message oral. « ***Il arrive que la mutation demeure virtuelle, enfouie dans le texte comme une richesse d'autant plus merveilleuse qu'irréalisée : ainsi, de ces textes dont, en les lisant des yeux, on sent avec intensité qu'ils exigent d'être prononcés, qu'une voix pleine vibrait à l'origine de leur écriture***. » [94] .

On peut se demander alors dans quelle mesure cette réinterprétation n'est pas appropriation de procédés et de qualités spécifiques de l'oralité et de la communication vivante, envisagée par l'écriture. A la fois processus et procès, cette entreprise scripturale réalise ainsi la transformation du mot en parole d'écriture.[95] Examiner ce type de transformation telle qu'elle s'opère dans et par l'écriture de Khaïr-Eddine, tel est l'un des objectifs de ce travail.

Tous les aspects du rapport oralité-écriture que nous avons essayé de rappeler ici, nous semblent relever, en fin de compte, d'une même complexité, d'un même ensemble polysémique et ambigu. Une grande contradiction domine cet ensemble, « le mot artistique est un arrêt, l'écriture une procédure qui *fixe* la parole et lui ôte les variations expressives »[96] . Comment dans un tel contexte d'univocité fonctionnelle du mot auquel manque la dynamique de la parole échangée, interlocutive, l'écriture qui fige peut-elle compenser un tel manque ? « ***Le mot est donc aussi abandon et l'écriture un déchirement, une « déchirure » , dont on retrouve souvent les cicatrices dans le discours***. » [97] . Dans le passage de l'oralité à l'écriture, il y a lieu de s'interroger sur ce que Zumthor « ***soupçonne comme Meurtre du récit*** »[98], nous dirions, de façon plus générale, de ce qui fait l'oralité ?

[93] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 164.

[94] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 38.

[95] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 48.

[96] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid.

[97] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid.

[98] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 50.

III : Oralité et stratégies scripturales : problématique d'une lecture de l'oeuvre de Khaïr-Eddine.

Comment s'introduire dans une oeuvre, une réflexion, une sensibilité, faire part de l'aventure de l'écriture, exprimer le plus profond d'une rencontre en termes analytiques et académiques ? Le travail que nous livrons ici revendique une part de subjectivité et d'implication du critique dans son objet. Il n'oublie pas qu'on n'invente rien mais qu'on reformule à travers le prisme de sa subjectivité une relation avec l'oeuvre et à travers celle-ci avec la littérature et l'écriture.

Nous ne proposons certainement pas « la bonne lecture » de l'oeuvre de Khaïr-Eddine, l'énigme du texte restant entière et le discours critique totalement ouvert. Il s'agit pour nous de contribuer à la connaissance de l'oeuvre de Khaïr-Eddine par une « lecture sensible » et vue comme « partage d'un don », selon la belle expression de Khatibi. Cette lecture se pose aussi comme investissement et participation active, concevant l'écriture comme pratique langagière, invitant ainsi à une communication dialogique.

L'écriture est envisagée dans son rapport à l'oralité comprise dans les contours que nous avons tenté d'établir plus haut, dans ses dimensions anthropologique, linguistique et poétique, ainsi que ses extensions psychanalytique et identitaire. Il s'agit de montrer comment et pourquoi ce rapport est déterminant dans la démarche créatrice, la production de l'oeuvre et l'élaboration de l'esthétique de Khaïr-Eddine. Cette préoccupation pour la question de l'écriture et de l'oralitésous-tend une problématique qui tente de saisir le projet littéraire comme projet anthropologique et symbolique, esthétique et « poïétique», avec le sens et l'orientation psychanalytiques que Didier Anzieu donne à ce mot dans sa réflexion sur le processus de la création : *Le corps de l'oeuvre* [99].

1) : Le projet anthropologique et symbolique.

Leur point de convergence se situe, en premier lieu, à la croisée de ces discours que sont l'une et l'autre, l'anthropologie et la littérature. Discours sur l'homme et connaissance de l'homme, la littérature et l'anthropologie se rencontrent ici, de façon inévitable, dans ce travail sur l'oralité. À la fois restitution de l'expérience humaine, élaboration de l'histoire individuelle, propre à l'écrivain, celle du tissu familial, social, culturel dans lequel il a pris vie et transmission du patrimoine ancestral qu'il porte en lui, l'expérience littéraire est lieu de rencontre de tout ce qui constitue l'homme concevant, imaginant, logicien et rêveur.

Il s'agira alors de mesurer les rapports qu'entretient l'oeuvre de Khaïr-Eddine avec la culture et comment elle réactualise les modèles ancestraux. S'efforçant d'expliquer le monde dans son ensemble, la littérature joue ainsi un rôle d'élucidation subjective. Comment fonctionne-t-elle comme espace d'élaboration d'une image de soi tout en étant lieu d'un enjeu culturel et discours sur cet enjeu ? Si la littérature est production et

[99] Didier ANZIEU. *Le corps de l'oeuvre*. Paris : Gallimard, 1981, p. 10-11.

reproduction sociales, comment se fait-elle lieu d'expression de multiples interrogations et de réactivation des manques ?

Dépôt d'histoire, lieu de mémoire, le texte littéraire est espace d'élaboration symbolique et inconsciente. De ce point de vue, le projet littéraire, perçu en tant que projet anthropologique pose le problème de son ancrage et de son éloignement symboliques. Notons qu'ici, la littérature et l'anthropologie éclairent l'écriture comme émergence symbolique, distanciation, interrogation et stratégie de survie. Comment cela se traduit-il dans l'écriture ? Quel est le trajet qui se dessine entre l'oralité et l'écriture dans la production de Khaïr-Eddine ?

L'ancrage et la distanciation symboliques posent une autre question. Le projet littéraire ne formule-t-il pas cet autre projet d'inscrire l'altérité, non seulement dans la langue et l'écriture de l'Autre - ici le français - mais aussi dans l'espace identitaire maghrébin, de façon générale et marocain, en particulier, linguistiquement et culturellement multiple et éclaté ? Dans ce sens, travailler sur l'oralité, sous l'éclairage de l'anthropologie et de la symbolique, c'est rappeler que le problème de l'écriture est aussi celui de l'identité, que parler d'oralité revient à évoquer le non-dit, une dimension d'absence ; l'oralité étant inévitablement, dans l'écriture du moins, toujours perdue.

L'écriture-distanciation et éloignement est aussi le lieu où se nouent la langue, la culture et la symbolique. En tant que tel, le projet d'écriture s'inscrit comme projet de reconnaissance de ce noeud où se pose pour nous la problématique fondamentale de l'oralité et de l'écriture. C'est ici aussi que s'entrecroisent les dimensions anthropologique, symbolique, esthétique et poïétique du projet scriptural de Khaïr-Eddine.

2) : Le projet esthétique et poïétique.

Toute oeuvre impose un ordre, une organisation, une unité à ses matériaux. Essayer de nous demander quel est cet ordre proposé par l'esthétique de Khaïr-Eddine, c'est interroger l'oeuvre sur son mode d'existence et les diverses strates qui la composent. C'est aussi rappeler que l'esthétique s'élabore à partir d'un langage qui est toujours et de toute façon investi d'un double héritage culturel, celui du groupe social dans lequel l'initiation au langage a eu lieu et celui de la langue qui le porte.

Ici, la dualité est accentuée par le fait que le langage qui se déploie dans l'écriture, oeuvre dans l'intersection, point de rencontre et aussi écart, de la langue maternelle, langue d'oralité et de la langue française, langue d'écriture. Ajoutons à ceci que pour l'écrivain, Khaïr-Eddine, la langue maternelle, le berbère, qui possédait autrefois une écriture qui s'est perdue au fil de l'histoire[100], se double d'une autre langue l'arabe, langue portée au niveau de l'écriture sacrale mais qui n'en garde pas moins les marques de son oralité originelle.

Il nous semble que c'est dans cette association complexe qui engage le corps maternel comme lieu originel du langage auquel il « initie au dire du non-dit de la confusion avec le corps de la mère »[101] que surgit la question de l'oralité, de l'écriture et

[100] Le tifinagh que nombre d'intellectuels berbères tentent de restaurer aujourd'hui.

de la littérature. Se constitue ici le point d'articulation entre la symbolique, l'esthétique et la poïétique avec son orientation psychanalytique, c'est-à-dire le travail créateur dont le processus s'organise autour de ce noeud, qui s'inscrit dans le corps de l'oeuvre.

Comment les formes scripturales sont-elles en relation avec la symbolique de l'identité ? Dans quelle mesure, la littérature est-elle lieu d'éclatement, de cohésion et de déplacement sémiotique ? Si le texte est perçu comme espace de diction d'une identité sans lieu, reste travaillé par la vérité de sa propre fiction, se pose alors la question de la genèse de l'écriture, celle-là même qui intéresse la poïétique. La forme comme mode d'expression du corps, justifiant l'ancrage symbolique et révélant l'impact mutuel de l'oralité et de l'écriture n'est-elle pas en elle-même recherche avide d'une reconstruction de soi ?

Quel est le rapport entre la symbolique, en tant qu'ancrage identitaire et le symbolique en tant qu'émergence et ordre, dans et par l'écriture en tant que cheminement vers cet ordre ? Il nous semble que toutes ces interrogations sont au lieu de jonction de l'écriture, de la parole, du corps et de l'oralité, notamment lorsqu'elle renvoie à la langue-mère, espace culturel et champ symbolique. C'est ici que la problématique de l'identité s'inscrit dans celle de la langue et ce qu'elle comporte comme liens avec l'oralité maternelle, évoquée plus haut. Il s'agira de déceler cette inscription dans l'écriture de Khaïr-Eddine, malgré le rapport d'extériorité dans laquelle se trouve l'écriture, à l'égard de toute langue[102] et à fortiori celle dont nous parlons ici.

C'est alors qu'une poétique de l'oralité et de l'énonciation se rejoignent pour dégager à travers les mots et les structures une puissance transformatrice « des mots et des vides de l'écrit en paroles »[103]. Ici, se joue une dimension fondamentale du discours : l'imaginaire. En quoi, l'oralité comprise sous tous les aspects que nous avons indiqués, travaille-t-elle cet imaginaire à l'oeuvre dans la production littéraire de Khaïr-Eddine ?

De ce point de vue, que dit le texte de sa genèse et de la naissance de la parole qui le porte ? Une telle exploration ne peut s'entreprendre qu'avec l'idée que « ***c'est dans le drame de l'énoncé que peut se lire, parfois, le drame de l'énonciation*** »[104]. Voilà qui mène vers un au-delà des subterfuges de la construction textuelle et de la fictionnalité, pour retrouver les marques de l'énonciation, de la parole en acte, pour observer dans l'acte de l'écriture les mouvements par lesquels elle est parole en acte, pour entrer ainsi dans l'intimité de l'écriture ou du moins tenter de s'en approcher.

Guidées par ces propos critiques, théoriques et méthodologiques, les analyses qui vont suivre, s'articuleront autour de trois grands axes : les stratégies scripturales, l'oeuvre de l'oralité, de l'oralité à l'esthétique scripturale.

La première partie de ce travail abordera la production de Khaïr-Eddine avec le souci

[101] Abdelkabir KHATIBI. *Maghreb pluriel* . Paris/Rabat : Denoël/SMER, 1983, p. 191-1992.

[102] Claude HAGEGE. op. cit. p. 94.

[103] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 115.

[104] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid. p. 43.

de pénétrer dans les textes, de suivre l'itinéraire scriptural de chacun d'eux, pour montrer comment elle est d'abord oeuvre de remise en question des fondements même du discours littéraire.

Examinant les divers textes qui jalonnent cette oeuvre multiforme, l'étude des stratégies scripturales aura à coeur de faire parler ces textes et de baliser ainsi le terrain d'analyse tout en exposant l'entreprise de déconstruction transformatrice du texte. Il s'agira alors de faire apparaître une conception autre de l'écriture dans laquelle l'oralité nous semble tenir une place d'importance.

La seconde partie de cette investigation tentera de dégager du texte, situé au point de jonction du récit, du théâtre et du poème, les marques de l'oeuvre de l'oralité telle que nous avons essayé de la circonscrire dans les propos précédents. Cette tentative visera aussi à mettre en place les éléments constitutifs d'une poétique de l'oralité, chez Khaïr-Eddine.

Or, cette inscription de l'oralité dans l'écriture conduit vers une esthétique scripturale et littéraire que la troisième partie de cette recherche s'efforcera de mettre en lumière. Il nous semble que cette expérience scripturale interpelle autant par sa démarche esthétique que par son écart et/ou proximité avec la société et la culture, espace réel et symbolique qu'elle circonscrit, interroge, subvertit, contraint à s'ouvrir sur l'ailleurs, le soumettant enfin à l'épreuve de ses propres contradictions et le livrant à ses conflits intérieurs.

Si le lieu de ce curieux dialogue est le Maghreb et à l'intérieur de celui-ci le monde berbère, nul doute qu'au-delà du spécifique et à travers lui, c'est l'universel que l'oeuvre cherche à atteindre. Réceptive à ce dialogue et à cette quête, cette autre quête que constitue la recherche littéraire, voudrait interroger ici la conception esthétique mise en scène et en oeuvre par Khaïr-Eddine, à travers laquelle il dit son rapport aux choses et formule sa conception du monde et de l'être.

Opérant au coeur du langage, celui des mots, du corps, de la mémoire et de l'imaginaire, cette investigation tente de comprendre à travers le projet littéraire de Khaïr-Eddine, la genèse des formes esthétiques que déploie l'écriture, dans la mesure où celle-ci porte en elle les traces et les inscriptions du processus qui l'a produite.

Première partie : Les stratégies scripturales

Les stratégies scripturales occuperont la première phase d'une tentative qui cherche à mettre en évidence les relations existant entre cette écriture et l'univers de l'oralité. Interrogeant ces stratégies au niveau de l'oeuvre, du texte et enfin de l'écriture, cette première étape doit conduire l'analyse vers ce qui semble constituer la force de cette parole singulière ainsi que la puissance de son esthétique scripturale dans « ***sa filiation inséparable du procès d'élaboration*** » de l'oeuvre dans laquelle l'écrivain « s'expose »[105].

Ainsi, amorcer ce parcours en commençant par cette dimension obéit au souci de partir de l'écriture elle-même, telle qu'elle s'envisage et se revendique. S'inscrivant dans la recherche de formes nouvelles, ces stratégies scripturales tentent de redéfinir l'oeuvre, le texte et l'écriture elle-même, l'oeuvre produisant sa propre réalité intérieure.

Il s'agira de saisir d'abord le caractère multiforme d'une oeuvre créatrice de son contenu par sa forme même. Nous essayerons de dégager comment celle-ci se manifeste par sa vitalité, sa force et sa violence, signifiant par et en elle-même comme ***« invention du monde et de l'homme, invention constante et perpétuelle remise en question »*** [106].

Par ailleurs, nous nous efforcerons de comprendre comment les stratégies

[105] Jacques HASSOUN. *Fragments de langue maternelle : esquisse d'un lieu* . Paris : Payot, 1979, p. 9.

scripturales adoptées obéissent au principe qui met l'accent sur le fonctionnement global du texte et la mise à nu du procès d'énonciation[107]. Les métamorphoses du texte auxquelles nous nous consacrerons ensuite montreront que le texte se soumet aux lois spécifiques de son fonctionnement, c'est-à-dire celles de tous les possibles.

Enfin, les stratégies scripturales inscrivent aussi au centre de l'écriture un désir de transformation qu'accompagne une remise en question incessante. Ainsi, de l'oeuvre protéiforme aux mouvements de l'écriture, en passant par les métamorphoses du texte, cette première partie de notre travail se propose de découvrir une écriture dont les préoccupations semblent s'orienter vers ce qui la fonde et en fait une parole spécifique.

Aussi, rechercher ce qui se met en place dans l'écriture, à travers ses stratégies, constituera la préoccupation essentielle de cette première partie de notre travail. Que cachent l'aspect protéiforme de l'oeuvre, les métamorphoses du texte et les mouvements de l'écriture ? Dans les convulsions et l'effacement de l'écriture par elle-même se joue sans doute la présence de quelque chose dont nous aurons à coeur de retrouver la trace.

Chapitre I : Une oeuvre protéïforme.

Nous allons dans ce premier chapitre tenter de saisir comment se présente au premier abord la production littéraire de Khaïr-Eddine. Celle-ci revêt des formes diverses et demeure comme lieu d'expérimentation de tous les possibles du langage. L'une des caractéristiques de l'oeuvre est de constituer un corpus hétérogène en ce sens qu'elle livre une matière scripturale travaillée à la fois par la poésie, le récit et le théâtre.

Mais bien au-delà de ces distinctions, comment l'écriture joue-t-elle avec ce qu'il est convenu d'appeler les genres ? L'interrogation est d'importance dans ce travail sur l'oralité et les stratégies scripturales pour dégager les formes génériques privilégiées par l'écriture et les rapports de celles-ci avec l'oralité.

Par ailleurs, la même oeuvre forme aussi, nous semble-t-il, une unité qui dessine un même espace scriptural - celui-ci découlant du traitement générique - qu'il convient de cerner. Il s'agit dans ce chapitre de montrer l'étendue du corpus et comment l'oeuvre utilise, mélange, brouille les différents genres littéraires pour donner à lire un texte baroque où le récit est toujours investi par la poésie et le théâtre. Rechercher l'unité et la diversité qui caractérisent la production littéraire de Khaïr-Eddine, c'est identifier ce dont on parle, circonscrire un corpus aux aspects multiples en opérant un décloisonnement des différents textes.

Notre intention ici est de dégager l'hétérogénéité des formes, tout en circonscrivant un espace scriptural dont l'unité se fonde à la fois sur des thèmes « khaïr-eddiniens » et

[106] Alain ROBBE-GRILLET.*Pour un nouveau roman* . Paris : Ed. de Minuit, coll. « Critique » , 1963, p. 138.

[107] Françoise VAN ROSSUM-GUYON. *Conclusion et perspectives, Nouveau roman : hier, aujourd'hui* . Paris : UGE, « 10/18 » , 1972, p. 402-403.

sur un dire scriptural qui transcende la question des genres en mettant l'accent sur le texte « ***en tant qu'il est une écriture à double fond qui ouvre le dedans du signe au dehors de la signifiance.*** »[108] **.** Voir comment le texte se veut lieu d'une parole scripturale générant l'oeuvre comme oeuvre ouverte, telle est la visée de cette première phase de notre recherche.

1) : L'oeuvre ouverte : l'espace scriptural.

Pour cette approche initiale, nous nous proposons d'explorer une oeuvre qui se dessine comme une vaste étendue scripturale. Espace à la fois saisissable et fuyant, l'oeuvre inscrit cette spatialité comme élément constitutif, comme mesure dans la vie et l'oeuvre de cet éternel errant dans la géographie comme dans l'écriture que fut Khaïr-Eddine.

Dimension d'investissement majeur de la poétique de Khaïr-Eddine, l'espace est d'abord celui que dessine le développement de l'oeuvre elle-même. Ainsi, d'*Agadir* à *Mémorial*, s'ouvre un grand livre dont la continuité même constitue en soi une remise en question, une déconstruction de la notion mythique du texte unique, fermé et détaché du réel, cliché que l'écriture s'empresse de déjouer.

Cette continuité est revendiquée en tant que telle par Khaïr-Eddine lui-même : « ***je peux considérer que les bouquins jusqu'à présent édités constituent un livre, d'Agadir au Peuple errant, avec, bien entendu, pour chacun, une séparation chapitrale.*** »[109]. Nous ajoutons aux propos de l'auteur ses deux derniers textes que sont *Légende et vie d'Agoun'chich* et *Mémorial*, lesquels prennent aisément place dans cette étendue scripturale conçue comme un grand livre.

Cette même continuité nous autorise à aborder l'oeuvre dans une perspective unificatrice. Cependant, cette vision globale n'empêche pas de marquer notre exploration par des textes-jalons, pour baliser en quelque sorte un espace scriptural assez hermétique, parfois déroutant et dans lequel on ne pénètre pas sans risques. Si l'écriture est fragmentée, l'oeuvre demeure toutefois ouverte.

Celle-ci frappe par son double aspect morcelé et continu à la fois, par la singularité et la pluralité de la voix qui la rythme, par son caractère multiforme et sa continuité qui déjouent les clichés littéraires. D'un livre à l'autre, d'*Agadir* à *Mémorial*, elle est hantée par les mêmes lieux, traversée par les mêmes êtres, obsédée par les mêmes fantasmes, tenaillée par la même angoisse, animée par la même révolte, travaillée par la même errance et la même quête et enfin portée par le même espoir.

L'évolution de l'oeuvre montre son cheminement à divers niveaux. D'un point de vue formel, du roman-poème d'*Agadir* au poème-roman du monde de *Mémorial*, le style de Khaïr-Eddine semble évoluer de l'hermétisme violent des premiers textes vers la quête de la clarté dans le récit de la légende et celle du poème de l'univers que se veut *Mémorial*. D'un point de vue thématique, l'écriture de l'effondrement, du chaos et du séisme d'*Agadir*

[108] Oswald DUCROT/Tzvetan TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* . Paris : Seuil, 1972, p. 443.

[109] « L'écrivain et le citoyen » , in *Esprit,* oct. 1979, p. 307.

se fait dire poétique de la turbulence et du désordre dans l'univers de *Mémorial*.

Mais surtout, l'oeuvre entretient avec l'espace, notamment la nature et le cosmos, une relation qu'illustre parfaitement son évolution vers cette dimension. Elle se conçoit donc comme ouverture sur l'ailleurs - symboliquement annoncé dans *Agadir* : « nu simple, ailleurs » (p. 143) - dessinant un trajet du « sudique » vers le planétaire, la poésie étant justement l'expression privilégiée de l'universel.

Trois repères fondamentaux se dégagent dans *Mémorial*, qui constituent en même temps des axes de réflexions. Le texte livre une vision planétaire qui embrasse l'histoire universelle et tumultueuse de l'humanité. À partir de celle-ci, le poète ouvre de nouveaux espaces. La vision planétaire génère ainsi un lieu de dépassement où se fait entendre la voix multiple de l'être, traversée par le souffle du monde.

Cette vision planétaire s'impose d'emblée à travers le déroulement d'une histoire humaine, universelle, marquée par des fractures répétées et douloureuses, des heurts et des rapports de force s'originant dans un chaos inaugural, dominé par la violence, la guerre, Eros, figure archétypale du chaos, par la mort, enfin. Née du même chaos, une humanité primitive et monstrueuse, maintes fois rencontrée dans l'oeuvre, notamment dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, émerge dans cette poésie de la turbulence et du désordre qui caractérisent le monde : « ***(...) et le silence ourdit, /terrible, la violence/-de l'Ouragan (. . .) /Eros calamiteux !*** » (*Mémorial*, p. 9). Nous restons dans les thèmes chers à l'écriture de Khaïr-Eddine.

Ce trajet du spécifique vers l'universel que dessine à la fois l'itinéraire du propos comme celui de l'écriture de l'oeuvre - car tel est ici le sens du passage du dire de l'hermétisme à la clarté - éclaire un parcours épique de l'écriture dans son propre espace, celui de la littérature, tout en se développant à partir et autour d'un espace, nommé « sudique », réel et imaginaire et en se faisant traversée d'espaces différents.

Constatons qu'aucun thème n'est traité en particulier, ce n'est jamais le centre d'un seul texte. Les thèmes appartiennent plutôt au langage de l'oeuvre tout entière, traduisant une perception du monde et du réel. La thématique de l'oeuvre reste subordonnée à l'écriture. Elle contribue largement à dessiner cet espace scriptural homogène, malgré ses fractures multiples.

À l'instar de J. Arnaud, nous avons tenté de ***« saisir une organisation de cette matière, complexe, chargée de thèmes enchevêtrés, obsessionnels et fugaces à la fois »***[110] qui transforment l'oeuvre en chemins indéterminés, chemins de broussailles qui semblent mener vers « un ailleurs-devenir » se confondant avec « un ailleurs-autrefois » , en une quête que seul le champ de l'écriture, que seul le « nulle part » de l'espace littéraire, rendent possible. On découvre alors la littérature comme lieu d'interrogation, d'exil et d'errance.

L'écriture s'envisage ici comme quête et conquête de l'espace, y compris symbolique, tel que nous le montre l'évolution même de l'oeuvre d'*Agadir* à *Légende et vie d'Agoun'chich* puis à *Mémorial*. S'interrogeant sur son retour au Maroc, après un exil de

***110** Jacqueline ARNAUD. « Le roman maghrébin en question chez Khaïr-Eddine, Boujedra et Ben Jelloun » in Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée . N°22, 2ème semestre, 1976, Aix-en- Provence, p. 63.*

quinze ans : « ***Et qu'as-tu gagné à ce brusque retour, opéré, sans doute sur un coup de tête ?*** », Khaïr-Eddine le commentait ainsi : « ***La liberté de courir intensément ces solitudes impeccables qui ont toujours nourri mon oeuvre, sans lesquelles celle-ci ne serait pas ce qu'elle est, n'aurait pas cette coloration mouvementée, caractéristique du commencement du monde. J'y ai gagné au moins une maturité sereine, plus le flux très riche de nouvelles images capables à elles seules de donner des textes miroitants.*** »[111].

Ces propos annoncent la place essentielle de l'espace comme source de création, réservoir d'images, ainsi que le fondement, la nature topologiques de l'image et par voie de conséquence de l'écriture. L'espace va générer l'écriture de l'oeuvre, comme ensemble de « textes miroitants ». Conçue dans l'exil, elle demeure attachée à un espace nommé « sudique » qui y occupe une place focale, espace géographique du sud marocain, berbère et surtout sphère sociale, historique et culturelle avec laquelle l'écriture entretient des rapports ambivalents de refus et de revendication.

Légende et vie d'Agoun'chich dit explicitement l'ancrage d'une oeuvre dans un espace à la fois concret, organique, imaginaire et symbolique auquel elle n'a jamais cessé d'être tout entière rivée, même et surtout dans l'exil. La nature « sudique » se dessine comme un grand corps vers lequel l'écriture s'« approche » sensuellement, se fait désir tendu vers ses « ***pénéplaines côtières parfois verdoyantes et parfois franchement nues (et son) sol qui se plisse insensiblement, se bourrelle et délivre d'autres essences***. » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 9) . Cette approche qui se sert de la description et du commentaire, sans doute pour contenir l'émotion de la rencontre, n'en est pas moins empreinte de désir et de sensualité et semble différer l'instant de la fusion qui va totalement libérer l'imaginaire : « ***Cela vous émeut tellement que vous vous replongez malgré vous dans le passé.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 21).

Ainsi, la présence récurrente de l'espace « sudique » contribue à la construction de l'oeuvre autour d'un lieu à plusieurs dimensions. Celui-ci participe de et à l'espace scriptural, comme lieu d'écriture, d'inscription de la parole, sans toutefois enfermer l'écriture puisqu'il reste « sudique » donc virtuel, imaginaire, étendue d'errance, lieu construit, déconstruit, relais, passage qui propulse toujours vers l'ailleurs.

L'omniprésence du « sudique » dans l'oeuvre reste étroitement liée à la dimension autobiographique qui prévaut dans le champ scriptural : « ***les textes de Khaïr-Eddine sont en fait des autobiographies délirantes, fantasmatiques, où le narrateur se dédouble, dit « je » : se tutoie, parle à lui-même, à la troisième personne.*** »[112] .

Disséminés à travers toute l'oeuvre, les différents éléments autobiographiques sont principalement relatifs à l'enfance et à l'adolescence. Celles-ci se caractérisent par l'appartenance à la terre et à la culture du Sud mais aussi par la rupture avec ces repères fondamentaux. Cette rupture est vécue comme abandon de la terre-mère et de son espace marqué par l'impact de l'oralité ; elle instaure de ce fait des rapports conflictuels avec la figure du père. Enfin, elle est vraisemblablement à l'origine même de l'écriture

[111] « Le retour au Maroc » in *Ruptures* . N°2, Rabat : sept-oct. 1981, p. 13.

[112] Jacqueline ARNAUD. op. cit.

chez Khaïr-Eddine, comme nous tenterons de le démontrer tout au long de ce travail.

Si le thème autobiographique traverse toute l'étendue de l'oeuvre, fondant ainsi pour une large part sa continuité et son unicité, il ne s'inscrit pas pour autant dans l'oeuvre comme affirmation, il ne correspond pas à une sorte de fondement, ne se pose pas comme tel mais est plutôt livré à un grand questionnement. Cette interrogation cruciale est associée à ces deux thèmes importants que sont l'exclusion et la quête qui participent aussi de la thématique fondamentale de l'oeuvre.

Celle-ci se fait l'expression de la marginalité sociale, politique, culturelle et identitaire, génératrice alors de cette errance et de cette quête que figure chaque livre de Khaïr-Eddine. L'exclusion est avant tout, initiative personnelle, auto-exclusion, rébellion et rejet, contestation socio-politique et désir de libération individuelle. L'écriture formule une révolte à la fois individuelle et collective, crie la difficulté d'être, sous-tend un désir de changement, révèle la quête d'un mieux être.

Travaillée par les thèmes de l'exil et de l'errance, la production de Khaïr-Eddine montre qu'ils ne sont pas uniquement de simples éléments littéraires, caractéristiques de la littérature maghrébine de langue française mais qu'ils renvoient à une pratique culturelle, celle du Maghreb, pour laquelle l'exil et l'errance sont le fait du banni, du héros et du poète. Chez nombre de personnags associant ces trois figures, ils deviennent un principe de vie.[113] Ici, l'écriture déploie son interrogation sur l'exil extérieur et géographique mais surtout sur l'exil à soi, l'exil intérieur, à la fois pratique et quête à travers l'expérience scripturale.

Rappelons que la thématique de l'errance et de l'exil occupe une place symbolique dans la culture et la littérature orale berbères[114]. Se pose alors la question de l'influence de celle-ci sur l'oeuvre que nous étudions ici : « ***C'est le mot que j'ai introduit dans Agadir , le « système de l'errance » . Notre histoire a toujours été fondée sur l'errance, la transhumance. Qu'est-ce que l'errance ? L'individu migre comme les oiseaux ; il faut qu'il aille un peu plus loin, non pas pour découvrir sa pitance mais pour se découvrir soi-même. C'est un reflet d'un miroir, une focalisation. La migration peut être aussi une migration culturelle. C'est ce que j'appelle personnellement, la compénétration ou l'interpénétration systémique. »[115].***

La thématique dominante de l'errance est à mettre en rapport avec la tradition du déplacement et de l'errance dans la culture maghrébine. Le thème du nomadisme introduit le corps - référent dans la performance orale[116] - et un espace-durée. Voyage, déplacement, errance renvoient à l'identité, à la quête et à l'accomplissement de soi, à

[113] Comme ils l'étaient chez Khaïr-Eddine lui-même.

[114] Pierrette GALAND-PERNET. « Le thème de l'errance dans les littératures berbères » in *Itinéraires et contacts de cultures* , *Les littératures du Maghreb* . N°4-5. Paris : L'Harmattan/Publications du Centre d'Etudes Francophones, Université Paris 13, 1984, p. 269-310.

[115] Almaghrib . N° 3588, Rabat, 18-19 sept. 1988, p. 15.

[116] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 149.

l'ouverture à l'Autre. Chez Khaïr-Eddine, ils sont au principe même de son écriture. Si « ***l'itinéraire comme forme romanesque*** »[117]semble l'emporter, d'*Agadir* à *Légende et vie d'Agoun'chich* , pour ne considérer que les récits, l'itinéraire est celui d'un voyage vers les origines, autrement dit l'errance ici est orientée vers une pensée de la trace mais aussi de la mort et en tant que telle, expression d'un désir de continuité que nous tentons d'approcher. Ne vient-elle pas en tout cas confirmer l'oeuvre tout entière comme étendue telle que nous essayons de la saisir, afin d'en montrer d'une part le corpus hétérogène et l'espace, notamment thématique, homogène ?

En effet, le voyage, l'errance structurent l'écriture de l'oeuvre qui se manifeste elle-même en mouvement continu et en marche nomade. Le parcours qu'elle inscrit : D'*Agadir* à *Mémorial* est à l'image de cette montée vers le Nord, entreprise par les deux voyageurs du récit de *Légende et vie d'Agoun'chich*. Reformulant le fait nomade en principe d'écriture, l'activité scripturale éclaire un espace, un temps et un itinéraire.

Ceux-ci portent la marque d'un processus inéluctable qui va se manifester notamment dans le fonctionnement cyclique qui caractérise tout le déroulement du récit, essentiellement celui du voyage en lui-même. Le leitmotiv du départ et de l'arrivée - des personnages mais aussi du livre *Légende et vie d'Agoun'chich* et de façon inversée : le livre s'ouvrant sur l'arrivée dans le Sud et se fermant sur le départ d'Agoun'chich - est à la fois lié à celui de l'aube et de la nuit et associé à celui de la vie et de la mort.

Reprenant son rythme marqué par les arrivées et les départs, entre nuit et aube, le récit se dirige vers un ailleurs de plus en plus menaçant. Les personnages toujours en quête sont de nouveau jetés dans un monde vacillant, qui bouge sans cesse, qu'ils vont découvrir dans toute son horreur car, après la violence tribale vient l'enfer colonial. Ainsi, la vie, celle des Berbères, est un combat constant, leur histoire est faite de luttes incessantes, à l'instar de ces personnages qui traversent l'oeuvre.

L'écriture rend compte de cette nécessité : « ***Les voyageurs devaient ainsi traverser des cuvettes profondes et sablonneuses, grimper laborieusement, marcher le long des parois abruptes, redescendre à nouveau et ainsi de suite jusqu'au bout. Ils verraient certes des villages perchés sur des pitons ou engoncés au fond des vallées, mais pour s'y rendre il leur faudrait endurer des fatigues supplémentaires.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 129) .

La construction de l'oeuvre chez Khaïr-Eddine en un seul livre dont chaque texte serait un chapitre est mue par un mouvement cyclique, sans doute caractéristique de l'errance, dans lequel les grands axes thématiques de l'oeuvre révèlent sa continuité. N'est-ce pas aussi de ce point de vue que l'on peut considérer l'oeuvre de Khaïr-Eddine ? En effet, le dernier récit ne rejoint-il pas le premier, *Agadir* , établissant ainsi une sorte de cohérence, créant une cohésion, traduisant un sens de l'oeuvre , malgré sa multiplicité et son hétérogénéité ?

Or, ce mouvement cyclique de l'oeuvre n'est pas uniquement lié aux thèmes qui la constituent mais aussi à ce phénomène d'intertextualité constaté à l'intérieur même de l'oeuvre. Celle-ci devient alors traversée d'espaces-temps successifs d'une réalité

[117] Marc GONTARD. *Al Assas* . N° 52/53, mai-juin 1983.

foudroyante, saisie à la fois par fragment et par répétition. L'oeuvre se construit autour de textes-essor, sans direction qui bout à bout mêlent leurs virtualités et l'ubiquité de leurs lieux. Khaïr-Eddine dit à propos de ses livres: « ***ils sont reliés entre eux. Parfois résonne dans ma tête une phrase d'un livre ou d'un autre.*** »[118] .

C'est pourquoi la continuité même de l'oeuvre assure la perpétuation de cette parole/identité scripturale. Aussi, peut-on dire que l'écriture apparaît comme le seul champ possible. ***« L'écriture, il est vrai comporte, elle aussi mesure d'espace et mesure de temps : mais sa visée ultime est de s'en affranchir »[119].*** Dès lors, travaillant contre le mythe du début et de la fin d'une oeuvre, celle de Khaïr-Eddine semble offrir des zones fractionnées, propose une esthétique du transfini, sans milieu, ni fini, ni non-fini, qui ouvre sur l'écriture de la traversée, du passage, de la transition, de la transfiguration et de la mutation. Notons de ce point de vue, la présence récurrente du port que le narrateur cherche toujours à gagner et surtout celle d'un car toujours en partance pour le Sud qui parfois est introuvable ou n'arrive jamais.

Lieu d'émergence d'une parole multiforme, rythmée par une voix singulière et multiple à la fois, en incessante métamorphose tout en étant fidèle à elle-même, chaque texte de Khaïr-Eddine se fait l'écho des autres textes, instaurant l'ouverture et la continuité d'une oeuvre qui dégage une force rare, où le verbe est amplifié par l'exil[120].

C'est ainsi que l'on peut noter le phénomène du retour, de la répétition de certains éléments autobiographiques liés à la naissance, à la famille, notamment la mère, le père et les grands-parents. Ces répétitions obsessionnelles pointent de véritables noeuds dans l'écriture et dans le corps de l'oeuvre, écriture du ressassement et de la douleur, sans doute, mais génératrice de cet espace scriptural de l'oeuvre ouverte, notamment sur la mémoire autour de laquelle semble s'accomplir le mouvement giratoire dégagé ici.

Cette intertextualité contribue au caractère continu et à l'unicité de l'oeuvre autour du fil conducteur que constitue la quête d'une personnalité à la fois individuelle et collective, quête du moi insaisissable et inachevée, inscrite dans le perpétuel devenir d'une écriture dont on verra qu'elle est « raturée d'avance » (*Moi l'aigre* , p. 15)

L'oeuvre comme traversée de différents espaces et comme lieu lui-même traversé par cette parole errante se sert de l'intertextualité comme élément de continuité et de construction tout en l'inscrivant dans sa stratégie de déconstruction des formes.

Cette déconstruction permanente et aux multiples aspects entraîne un brouillage des pistes, rendant difficile par exemple, tout travail sur le thème autobiographique dont la reprise est modifiée, notamment dans les trois premiers textes, à cause de cette contestation incessante, compliquant toute tentative de pouvoir cerner la vérité. « ***L'écrivain ne sait jamais si l'oeuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le***

[118] « La langue de l'eau et des pierres sauvages » in *Al youm Essabii*. 10 avril 1989, p. 35, (en arabe) , traduit par Abdellatif ABOUDI. op. cit. p.5.

[119] Paul ZUMTHOR. op. cit.

[120] Jean-François CLEMENT. « Panorama de la littérature marocaine d'expression française » in *Esprit* . N°6, juin 1974, p. 1065.

recommence ou le détruit en un autre. »[121] .

Notons de ce point de vue que l'absurde prend parfois chez Khaïr-Eddine une forme redoutable et destructrice. Les aphorismes de l'oeuvre dévoilent un tempérament plus acerbe, son désenchantement y prend une apparence plus amère à travers l'écriture de l'effondrement, du chaos et du séisme, notamment symbolique - dans la première partie d'*Agadir* et d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* - où dominent les thèmes de l'espace, du temps, de la destruction et du chaos. Le mal et la mort sont dominants dans cet univers pour donner une vision des choses qui semble rebuter la lecture parce que refusée.

Dans cette stratégie qui brouille les pistes de lecture, la lisibilité de l'oeuvre et celle de soi s'inscrivent dans un rapport ludique avec le langage, elle fonctionne surtout comme remise en question. Agissant sur les mécanismes d'association pour en contester la logique quotidienne, en modifier les circuits, donner naissance à une nouvelle réalité, la création littéraire entreprise ici cherche à engager l'oeuvre sur des voies nouvelles.

Ainsi, l'oeuvre est ouverte sur le devenir, sur son propre devenir, espace-temps paradoxal car l'ouverture y est aussi clôture, caractéristique de l'errance. Chaque texte est en même temps départ et arrivée, aboutissement et inachèvement. Là s'inscrit la quête en devenir qui caractérise l'oeuvre comme « lieu fermé d'un travail sans fin »[122]. L'espace scriptural est alors à analyser à un double niveau : en tant que formes, structures, lieu de langage, espace de la parole et en tant qu'espace intérieur, espace littéraire[123] dans lequel « l'infini de l'oeuvre » est aussi ouvert sur la violence, le vide et le silence[124] .

Notons la multiplicité des formes à l'intérieur de ce même champ de l'écriture, dans l'unicité de la présence de l'oeuvre[125]. Le protéïforme s'offre donc comme potentiel de transformations. L'oeuvre s'érige comme corps vivant et monstrueux. « L'oeuvre n'est oeuvre que lorsque se prononce pour elle, dans la violence d'un commencement qui lui est propre, le mot être, événement qui s'accomplit quand l'oeuvre est l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit.»[126] . Cet « avènement » s'effectue dans « la violence ouverte de l'oeuvre »[127] . Celle-ci nous semble rendue non seulement dans le symbolisme majeur du chaos et du séisme mais aussi dans la dynamique même du texte. L'oeuvre est ainsi ouverte aux métamorphoses.

[121] Maurice BLANCHOT. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard « Idées » , 1955, p. 10.

[122] Maurice BLANCHOT. op. cit.

[123] Comme l'aborde Maurice BLANCHOT.

[124] Maurice BLANCHOT. ibid. p. 11-12.

[125] « (. . .) intégration de la multiplicité des changes sémantiques dans l'unicité d'une présence. » : Paul ZUMTHOR. op. cit.

[126] Maurice BLANCHOT. op. cit. p. 11.

[127] « vers laquelle est tout entier tourné l'écrivain dans l'épreuve du vide. » ibid.

2) : La subversion générique.

Opérant sur les formes et les genres littéraires, traditionnels, l'écriture de Khaïr-Eddine supprime, rature les frontières, les rendant fictives, entre le narratif, le poétique, le discursif et le théâtral. Dans cette oeuvre , le récit côtoie le poème et la mise en scène théâtrale est partout présente. Ces différentes modalités d'expression du langage et de la littérature se trouvent ainsi mêlées, confondues, utilisées comme des variantes possibles du dire et du texte.

« ***Il n'y a pas de roman, pas de poème, maintenant il y a l'écriture*** » , déclare Khaïr-Eddine[128]. Ce qui est alors raturé, c'est le modèle, le genre, la norme littéraires. Déjouant les limites du genre, les faisant éclater et les subvertissant, l'écriture dynamite tous les repères connus de lisibilité du texte par la mise en place d'un système scriptural, régi par le principe de la remise en question.

Texte inaugural, récit du non-lieu, écriture du séisme comme métaphore symbolique de cette « écriture raturée d'avance » , quand il opère sur le langage, *Agadir* pose singulièrement la question du lieu théorique de son écriture, c'est-à-dire de son genre et de la localisation de son propre dire. Ceci d'autant plus qu'il ne dit pas son nom et refuse toute identification littéraire convenue et préétablie. « ***Khaïr-Eddine va beaucoup plus loin dans la destruction des formes. Ce que l'éditeur n'ose plus appeler roman et qui pourtant conserve quelques éléments de narrativité, se déverse en éruptions, en coulées verbales, comme de la lave en fusion***. »[129] .

Ce qui est désigné comme « roman »[130] par la page de couverture n'échappe pas au brouillage du genre romanesque traditionnel autour duquel va se déployer l'écriture d'*Agadir*, s'élaborant selon un processus de construction/déconstruction, tout à fait caractéristique de l'écriture de Khaïr-Eddine.

Dans ses structures, le texte travaille contre l'uniforme et le systématique. Le récit est lieu de l'hétérogène et du baroque. L'oeuvre littéraire n'est pas vue ici comme univers structuré et hiérarchisé mais perturbé, notamment par la pratique et le retour du refoulé - dans *Agadir* , il s'agit du chaos - et une autre vision de l'histoire. On retrouve à l'oeuvre dans l'écriture de Khaïr-Eddine cette « ***machine à rompre le fil des événements*** »[131] qui procède au brouillage incessant et à la discontinuité permanente, pratique qui tend à lutter contre tout pouvoir uniformisateur.

Ainsi, le récit d'*Agadir* va s'inscrire dans un inter-lieu et un inter-dit - et ici l'espace qui joue un rôle majeur est essentiellement celui du dire - entre l'originel, le lieu natal, point de

[128] *Les lettres françaises* , 20 sept. 1967.

[129] Jacqueline ARNAUD. op. cit. p. 63.

[130] Dans la réédition d'*Agadir*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1992.

[131] Jean RICARDOU. *Le Nouveau Roman*. Paris : Seuil, 1973/1990, p. 62.

départ du récit (p. 9) et l'ailleurs/devenir, aboutissement du récit (p. I43). S'ouvrant sur le lieu natal, quitté pour un voyage, une mission en un lieu innommé - la « ville inaccessible » - par le texte, et sans doute innommable, le récit débouche sur un ailleurs désiré et ultime mot du livre.

L'écriture effectue alors un trajet partant de la ville natale, lieu d'un dire, celui du même, qui a du mal à s'énoncer, vers un ailleurs, lieu d'un dire autre, celui de l'Autre, différent, rêvé, auquel le moi nouveau aspire, « nu simple, ailleurs » (p. I43). Or, ce trajet n'est en rien linéarité traditionnelle puisque la mission annoncée n'aboutira jamais et que le récit qui l'englobe restera en suspens, à l'instar de tous ceux qui composent l'oeuvre . L'écriture se perçoit alors comme art cinétique, art du mouvement, favorisant la métamorphose générique.

Loin de se conformer à un agencement logique et traditionnel, celui du récit ou roman classique, le texte se joue de lui tout en le déjouant, le déviant, le détournant de lui-même, pour instaurer sa propre rhétorique du « dire-vrai » et du « bien-dire » et enfin, du dire de « je » . ***« Il ne suffit pas d'avoir perçu l'organisation interne du livre pour le comprendre pleinement. Il faut encore surmonter l'obstacle du style car l'auteur refuse toute concession à la facilité. Souvent il supprime la ponctuation, qui lui semble une surcharge car le texte traduit, selon lui, un rythme respiratoire. Il passe sans transition du style direct au style indirect. Il ne dédaigne pas les artifices graphiques (. . .) Khaïr-Eddine aime les jeux de mots, les tournures inhabituelles (. . .) mais surtout, il manifeste une grande prédilection pour les mots difficiles, ou même les néologismes (. . .) Il faudrait presque conseiller à quiconque entreprend la lecture d'Agadir d'avoir un dictionnaire à portée de la main. Car Khaïr-Eddine ne cherche nullement à faciliter l'accès du lecteur à son oeuvre . Il souhaite de lui une collaboration active.*** »[132] .

L'écriture procède à un minutieux travail de désorganisation des codes. Tous les procédés mis en oeuvre créent le rythme nécessaire pour que le texte se dise tel qu'il s'est choisi : déferlement de mots, flux des images, variations typographiques, phrases courtes et saccadées, absence totale de la ponctuation ou usage excessif de celle-ci. Remarquons que l'apparition de la ponctuation n'ordonne pas pour autant le texte mais contribue par la condensation des phrases courtes à la densité du texte qui devient alors grouillement de mots.

Ainsi, le lieu dans lequel se déploie l'écriture d'*Agadir* et dont elle va se nourrir, est paradoxalement celui de l'anéantissement, de l'effondrement des structures, au premier chef, celles de l'écriture et du récit dans leur acceptation traditionnelle. Le genre serait alors « ***une certaine configuration de possibles littéraires*** »[133]. La quête des repères, qu'ils soient demeure, ville ou langage, ce dernier étant le repère fondamental, constitue la préoccupation essentielle du récit. Tout en abolissant les jalons classiques qui pourraient notamment en faciliter la lecture, celui-ci tend vers d'autres repères, cherche à les construire.

[132] Martine HENNEBELLE. « *Agadir* de Mohamed Khaïr-Eddine » in *L'Afrique littéraire et artistique* . N°5, juin, 1969, p. 11.

[133] Paul ZUMTHOR. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, 1972.

Le déploiement de cette quête passe par ce travail de recherche, de fouille semblable à la tentative de la population anéantie dont le narrateur souligne ***« la volonté (et) la foi (qu') elle met à sortir des décombres ce qui n'est plus utilisable*** » (*Agadir*, p.15) et ce, afin de déjouer la catastrophe et la mort. L'écriture du chaos et le désordre textuel tiennent de cette quête éperdue des traces de vie dans cet espace d'effacement des marques et d'effondrement des signes.

Trajectoire du désir que celle de l'écriture d'*Agadir*, tout d'abord, désir d'une parole autre que le récit va quêter dans ce lieu de la ville morte, détruite mais recherchée et à refaire. Espace vide et absent, ce lieu de la ville morte est le théâtre de la confrontation des discours et en cela, lieu apocalyptique, catastrophique mais en même temps, celui de tous les possibles du langage, de toutes les paroles, où elles semblent s'anéantir par l'acte même qui les accomplit.

De ce fait, *Agadir* serait le lieu totalisant tous les genres littéraires, en les subvertissant chacun par cette totalisation même. Avec *Agadir*, nous sommes dans un chaos fondateur du point de vue qui nous intéresse ici, celui d'une oeuvre qui s'énonce et s'annonce dans la subversion du genre. « ***Toute oeuvre change donc le genre, modifie l'ensemble des possibilités*** » [134]. La question du genre se pose dans l'oeuvre, dès le premier texte, à travers le symbole majeur du séisme lors duquel seule la parole semble résister.

Il apparaît donc que le champ de l'écriture tel qu'il se dessine dans *Agadir*, comme premier texte de l'oeuvre, soit ouvert comme lieu de rencontre formelle entre narration, poésie, discours et théâtre, comme espace de parole et d'interpénétration des formes. *Agadir*, comme les textes qui vont suivre relèvent du « lyrisme éclaté » et du « théâtre à éclipse » [135] .

« ***Les genres existent à des niveaux de généralité différents et le contenu de cette notion se définit par le point de vue qu'on en a choisi*** »[136]. *Agadir* montre une écriture traversée par une formidable puissance de la parole qui cherche à se dire dans l'ici et maintenant, en dehors de toute contrainte, notamment linguistique et générique.

L'enjeu semble se dérouler sur le terrain de la langue. C'est pourquoi la question du genre, qui fonde sans doute la langue sur un plan littéraire, est réglée ici en termes violents, faisant du texte un lieu privilégié et conflictuel, celui de la parole qui se joue de la forme générique. « ***La relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon*** »[137]. Ne s'agit-il pas en fait d'installer « quelque chose » d'étranger à l'intérieur d'une langue, d'une forme et de les habiter?

[134] Tzvetan TODOROV. *Introduction à la littérature fantastique* . Paris : Seuil, 1970. p. 8.

[135] Jacqueline ARNAUD. « *Moi l'aigre* de Mohammed Khaïr-Eddine » in *Les Cahiers de Tunisie* . N°75-76, T. XIX, 1975, p. 1353.

[136] Tzvetan TODOROV. op. cit. p. 9.

[137] Hans Robert JAUSS. « Littérature médiévale et théorie des genres » in *Poétique I*. Paris : Seuil, 1970, p. 85-86.

Tout se passe comme si au fondement de l'oeuvre, l'écriture sismique, dans son travail de (re)fondation ne peut que (re)découvrir à son tour la langue et le genre. Il s'agit alors de se faire une place au sein d'une langue et de la littérature. Ce travail de fondation, de construction, plus que d'affirmation, justifie et nécessite la remise en question des structures de la langue et des genres qui fondent la littérature.

De ce point de vue, l'abolition des genres chercherait à se distancier d'un certain ordre de valeur, d'une esthétique mettant en cause le statut de l'oeuvre et aussi celui de la littérature : ***« Je relirai les vieux textes, décortiquerai les moindres particules de phrases. Les syllabes voleront en éclats; puis je déchirerai passionnément les cahiers anciens et je me remettrai à écrire. »*** (*Corps négatif*, p.27) .

Dans *Corps négatif suivi de Histoire d'un Bon Dieu* comme dans *Agadir*, le rejet de toute catégorisation, quant au genre littéraire adopté, empêche toute identification formelle. Seul point notable, dès l'abord, le livre se présente en deux parties liées l'une à l'autre dans le titre et dans le même projet scriptural. *Corps négatif suivi de Histoire d'un Bon Dieu* puis *Moi l'aigre* sont travaillés, par le corps négatif, individuel et social à expurger. Dans *Corps négatif*, un « je », celui d'un jeune homme, sonde son passé et tente de se libérer de ce passé renié, à travers un récit où le corps négatif qui l'habite et le ronge est ainsi saigné par une écriture incisive.

Aussi, l'écriture va-t-elle procéder à l'éclatement méthodique de toutes les structures du moi et du mythe à travers le dynamitage du texte qui frappe alors en tant que corpus déchiqueté par la violence de l'écriture explosive, tout d'abord à son encontre. Comme dans *Agadir,* celle-ci s'exerce sur tout repère formel, par l'absence d'étiquette concernant le genre du texte. Ce second livre de Khaïr-Eddine restera encore indéfini par le mélange des formes romanesques, poétiques, théâtrales, où la nouvelle côtoie l'essai et le discours politique. Les frontières du genre sont ici continuellement redéfinies. Né de cette confusion et de cet amalgame, le texte puise encore dans l'infini des possibilités du langage car seul le dire importe, seuls les mots prévalent quand il s'agit de libérer un trop plein.

Histoire d'un Bon Dieu donne à l'histoire personnelle, individuelle, entreprise dans *Corps négatif*, une dimension collective. Il l'inscrit dans un contexte socio-historique où prennent place la déchéance d'une haute figure de pouvoir ainsi que l'effondrement du mythe. Le verbe iconoclaste dénonce ici la triple figure de Dieu, le Roi, le Père, donnant au corps négatif une épaisseur socio-politique. Tout le livre s'énonce alors comme une entreprise de libération par les mots et poursuit son oeuvre de dynamitage et de guérilla scripturale, atteignant tout d'abord la notion même de genre comme norme littéraire, voire sociale[138], les deux étant liées dans *Histoire d'un Bon Dieu* .

Si « ***les genres se transforment dans la mesure où ils participent de l'histoire et s'inscrivent dans l'histoire dans la mesure où ils se transforment*** »[139], le traitement générique opéré ici, formule une conception de l'oeuvre où l'écriture explore les différents

[138] « (. . .) c'est à partir du genre et de ses règles que le texte se constitue en unité conventionnelle de la pratique sociale » , Wolf Dieter STEMPEL : « Aspects génériques de la réception » in *Théorie des genres* . Paris : Seuil, 1986, p. 163.

[139] Hans Robert JAUSS. Ibid. p. 79-101.

modes du dire dans une stratégie de critique opérationnelle, visant à dynamiter tout un système totalitaire, familial, social, religieux et politique, à travers une construction chaotique du texte qui joue du brouillage des pistes et de la perte du sens pour dire la violence du monde.

C'est ainsi que l'histoire du « Vieux » dans *Moi l'aigre* devient celle du système qui l'a produit et qu'il perpétue, système que l'écriture s'applique à détruire par la destruction même des formes et de cette lisibilité. Le langage devient dans *Moi l'aigre* : « ***un crépitement de balles, et une montée de hurlements étouffés.*** » (p. 28).

De ce point de vue, l'émergence du discours politique et philosophique dans le récit proprement dit, constitue un autre élément de rupture et de brouillage. La référence à une réalité socio-politique est constante dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine, à l'exemple du *Déterreur* . Cette résorption du narratif dans le discursif marque chez l'écrivain l'engagement du récit comme parole sociale et accentue les fluctuations des notions de fiction et de réalité au niveau du texte qui participent aussi de la métamorphose générique.

Ceci donne lieu à une prise de position dans laquelle la narration cède souvent le pas au discours sur la question de l'engagement de l'écrivain. Répondant à ceux qui interprètent négativement cette remise en question, Khaïr-Eddine déclare : « ***Ce sont des gens incapables de savoir le moindre mouvement de l'écriture (. . .) c'est un travail d'une extraordinaire densité, qui nécessite un effort déterminant. Sans vouloir mettre en accusation ces gens-là, je leur demanderai simplement de relire ces livres, en jetant aux orties leur petit moi bardé d'agressivité et d'impuissance. On ne peut regarder le soleil en face sans encourir le drame de la lucidité. Ce qui manque à ces gens-là, à mon sens, c'est l'expérience de l'errance intérieure. Pour eux, l'écriture est un produit de consommation immédiate, c'est une matière consommable à l'instant, ce n'est pas un éclair intense***»[140] . Retenons que l'écriture conçue comme « force franchement sociale et historique » , comme appartenance « à tout un peuple » est aussi entrée « dans la vie des autres » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 154) .

Constatons dans ce processus fréquent dans l'oeuvre de redécouverte de l'histoire de soi et de tentative de retrouver la genèse de l'écriture, la mise en fiction de l'écriture elle-même à la fois par l'insertion dans le tissu narratif, dans l'espace fictionnel, du poème tel que le jeune écrivain en composait, sans doute (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 149) et par l'introduction de l'écriture comme élément dans la narration : « ***Je voulais donner à mon engagement d'écrivain une force franchement sociale et historique*** » , lit-on dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* (p. 154) .

Subvertissant l'ordre du récit, l'irruption du verbe poétique est récurrente dans chaque texte de l'oeuvre . Dans *Agadir*, elle se manifeste à travers trois fragments paradoxalement organisateurs du récit comme repères formels et symboliques. Elle peut aussi exprimer un contenu politique comme dans le passage du tract dans *Histoire d'un Bon Dieu* (p. 175) , privilégiant une énonciation débordante par laquelle l'énonciateur exhibe sa geste oratoire. Celle-ci s'inscrit très souvent dans une dimension théâtrale,

[140] *L'écrivain et le citoyen* . op. cit. p. 307.

omniprésente dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine.

L'écriture intermittente pratique l'ellipse, fonctionne par éclipse et trouve dans le théâtre une possible élaboration du dire. La mise en scène théâtrale s'avère la forme privilégiée pour réunir différents aspects qui se présentent dans le récit de *Moi l'aigre*, dans lequel se déroule un drame en onze séquences, avec un prologue et un épilogue. Il arrive aussi que le texte dérive vers la série policière, le roman-photos et le film pornographique. Abandonnant l'histoire de « l'Aîné », le texte introduit une longue séquence dramatique (*Moi l'aigre*, p. 119-132) dans laquelle trois personnages figurent les acteurs d'une scène de violence dont le paroxysme est atteint lors de la description d'un corps ayant subi la torture (p. 129) .

Le théâtre mêlé au récit - auquel s'apparente le long passage (*Moi l'aigre*, p. 127-129) qui dépasse la simple indication scénique - sondent les arcanes de la violence coloniale, policière et politique, rendue à travers la brutale simplicité des dialogues et des gestes ainsi que le tableau du corps torturé.

Si dès *Agadir*, le théâtre s'impose et se veut « ouvert sur la vie' »(p. 49) , s'il est encore présent dans *Histoire d'un bon dieu* ou dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, à travers une séquence théâtrale relevant de la satire politique, *Moi l'aigre* est sans doute le texte dans lequel on trouve toute une réflexion sur l'écriture de manière générale et le théâtre en particulier. Cette réflexion pointe « le théâtre dans ce qu'il a de plus immédiatement prenant. » (*Moi l'aigre*, p. 39).

Notons que le genre subverti devenant forme subversive, se crée tout un processus en spirale de subvertissement de la forme par le poétique ou le dramatique. C'est ainsi que la forme poétique ou la forme dramatique, théâtrale, formes subversives d'autres formes, répondent aux exigences d'une parole scripturale qui semble seule commander le texte. C'est sans doute ce qui fait dire que la narration dramatique, le dramatique « ***est le genre littéraire auquel l'écriture se réfère avec le plus d'insistance*** »[141] .

Cette parole scripturale, ainsi indéfinie par la métamorphose générique, dans laquelle le poétique et le dramatique sont travaillés et traversés l'un par l'autre, s'inscrit aussi dans la rupture, la faille, dans un écart où vient se loger à la fois le plaisir pervers - ne l'est-il pas toujours ? - du texte[142], la notion d'écriture/non-écriture et le brouillage générique rejoignant le thème de la transgression de la loi et de la jouissance, y compris par rapport à l'écrit et aux genres, analysé par Barthes.

Force est de constater jusqu'ici qu'on ne peut ramener l'oeuvre au genre. En effet, on se trouve en présence d'une oeuvre qui semble refuser la médiation du genre, fonctionnant comme règle : « ***Le roman est mort vive la poésie le théâtre est mort / vive / l'atome pluriel des mots qui s'écrivent sans plus / décrire / (. . .) ce mot qu'on vient d'enterrer remettons-le en place / sous des tonnes des mottes des fumiers de tendresse et mettons à profit le langage tant dit tant roupillé / peut-être même déjà***

[141] Christian BOUILLON. *Analyse de contenu d'une vision du monde : M. Khaïr-Eddine : imaginaire poétique, exil et mutation de la vallée des Ammelns* . Th. 3ème c. Paris III : 1980, p. 192.

[142] Roland BARTHES. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, « Tel Quel » , 1973, p.14-15.

crotté / pour térébrer / esquinter / le dictionnaire. Je vous vends mes mots dix coups de / poings. Ouvrez l'oeil. » (*Moi l'aigre* , p. 156.) .

L'oeuvre propose une réflexion sur les possibilités littéraires qui s'offrent à l'écriture et le jeu sur et avec le genre, comme pratique scripturale fondatrice d'une esthétique de la métamorphose dans laquelle la script-oralité - que traduit entre autres la prédominance du dramatique déjà notée - serait recherchée plus que la scripturalité. Or, l'espace scriptural présent dans l'oeuvre comme son écriture sont en perpétuel mouvement, en incessante métamorphose. Ce mouvement et cette métamorphose s'inscrivent dans un rapport avec l'univers de l'oralité et notamment sa production mythique, en subissent son impact. Loin d'être close sur elle-même, l'oeuvre s'articule avec l'espace de l'oralité, s'ouvre sur son esthétique, s'imprègne de cette esthétique tant au niveau de sa thématique que de ses formes scripturales.

De ce point de vue, la longue errance que prolonge chaque texte depuis *Agadir* conduit à celui de *Légende et vie d'Agoun'chich*, dernier récit, conçu par l'auteur lors de son retour d'exil. Entrepris jusqu'ici, à partir de l'ébranlement des fondements mêmes de l'écriture et de la littérature, le parcours de l'oeuvre mène à l'élaboration du présent récit, dans sa forme la plus construite[143] et investie par le conte, la légende et le mythe.

L'espace « sudique » va générer cette « parole réelle adressée par le narrateur au lecteur » par laquelle Todorov définit le discours[144] qui opère dans une première partie du livre (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 9-21) , au croisement de l'exposé riche en descriptions de la géographie physique du lieu, du documentaire sur sa culture ancestrale, transmise par les femmes, du reportage sur son actuelle réalité sociale, en mutation et enfin, de l'exhortation à un combat pour la préservation d'une culture et d'une identité en péril. Le discours qui prévaut dans ce premier volet du texte réunit dans une même symbolique du site, la langue, l'arganier millénaire, la femme et la culture.

Chaque étape du voyage qui se déroule toujours dans le Sud, génère le documentaire et le commentaire, la reconstitution d'un mode de vie, la renaissance de l'histoire du Sud. Celle-ci vise à montrer que ce monde avait son équilibre et chacun y connaissait et y occupait sa fonction. Ce monde là a perduré dans l'histoire, à l'instar de ce « ***village (qui) ressemblait plus à un nid de rapace qu'à une agglomération humaine. Il était quasi imprenable pour qui voulait l'investir depuis le vallon.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 111) . Une fois de plus, il s'agit de mettre l'accent sur la lutte des '***anciens, toujours en butte à des ennemis irréductibles***' (p. 111) contre la violence corruptrice et destructrice des valeurs ancestrales. Le propos et la fonction de l'épopée ne sont jamais très loin, même dans le commentaire historique !

Nous sommes donc en présence d'une oeuvre qui dans sa pratique réfractaire au respect des règles formelles et génériques semble tendre plutôt vers la construction du texte dans sa spécificité « khaïr-eddinienne ». L'auteur appartient à cette génération d'écrivains marocains de langue française qui a frayé en l'inventant la voie d'une littérature où un langage neuf découvre un projet novateur, une nouvelle sensibilité et une

[143] Comparativement aux autres récits de l'oeuvre .

[144] « Les catégories du récit littéraire » in *Communications 8* . Paris : Seuil, 1966/1981, p. 144.

esthétique autre. Comme chez les autres écrivains de cette génération, chez Khaïr-Eddine, les genres traditionnels que sont le récit, le poème, le théâtre et l'essai, sont modifiés par sa pratique scripturale, traversés par un langage qui les met en question.

Pénétrer dans cette oeuvre, c'est s'aventurer dans un espace où les repères, les balisages sont brouillés. C'est pourquoi nous abordons cette oeuvre du point de vue de la notion de texte, plus que celle de genre. Dans cette première partie de notre travail, cette notion nous semble opérationnelle dans la mesure où elle rend compte de la démarche et de la pratique scripturale de Khaïr-Eddine : expérimenter tous les possibles du langage[145]. Le texte en est ainsi l'expression. Il rassemble ces possibles du langage. Que signifie ici le texte ? Sans nous replonger dans les diverses théories relatives à cette notion, retenons de cet ensemble théorique, quelques circonscriptions intéressantes pour cette recherche.

Précisons tout d'abord que nous sommes loin de toute conception de clôture et d'idéalisation du texte. Certes, chaque texte de l'oeuvre forme, au premier abord, une unité en soi, un ensemble marqué par un début et une fin, une structure de signes linguistiques écrits, une suite organisée de phrases et une composition de parties enchaînées. Au-delà de l'énoncé manifeste, le texte est appréhendé ici comme objet polymorphe et comme dynamique. Il devient processus, « ***procès scriptural, jeu de différences, dépôt et transit de la signifiance*** »[146]. Il est alors saisi dans une perspective dissidente, de dissolution. L'écriture rature le sens unique du texte et l'univocité du langage.

De ce fait, nous sommes dans une optique stratégique et subversive, d'après laquelle le texte fonctionne comme révélateur à analyser pour comprendre les opérations qui le dynamisent. Le texte est considéré alors comme travail et traversée de la signifiance, comme productivité, comme trace de sa propre germination. Ainsi, d'abord vu comme mode de fonctionnement du langage et perçu à travers sa dimension communicative, le texte est saisi comme productivité, comme lieu du « pouvoir génératif » [147] du langage.

S'il est un mode de fonctionnement du langage, le texte est aussi un système signifiant portant en lui-même le double processus de la production et de la génération dans lequel on peut retrouver en profondeur une pratique signifiante. Structuration spécifique d'une opération discursive, il est une procédure productive à effet génératif, renfermant la polysémie, l'interférence discursive. C'est là qu'intervient entre autres, l'oralité. Mis en relation avec d'autres textes de la littérature orale et écrite, le texte est lieu d'intertextualité et de dialogisme, il devient appareil translinguistique. Considéré sous l'angle de la productivité, le texte est alors une surface structurée, à usage représentatif et communicatif, l'extériorité d'une intériorité. La signifiance devient alors découverte d'un sens pluriel, mobile et dynamique.

[145] Mais n'est-ce pas ce que tente de faire tout écrivain ?

[146] Gérard Denis FARCY. *Lexique de la critique* . Paris : P. U. F. 1991, p. 98.

[147] *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* . ibid.

Réceptacle dans lequel se dépose le sens multiple, lieu « d'une infinité dynamique »[148] , le texte est mise en place de réseaux discursifs par l'écriture qui joue sur la matérialité de la langue[149]. L'organisation dialogique et dialectique du texte nécessite une référence à la théorie de l'énonciation. De ce fait, « ***le texte (littéraire) est donc un discours à plusieurs voix, à énoncés d'origines diverses, à plusieurs couches énonciatives qu'il s'agit d'identifier et de délimiter afin de pouvoir formuler leur interaction dialogique***. » [150] .

Le texte devient alors collage et le genre se dessine comme mode du dire et non comme norme. Par le procédé du collage, chaque texte contient en germe un récit possible, un poème possible, un théâtre possible, qui sont autant de façons de dire les choses. C'est de leur combinatoire que naît et se nourrit le texte et que s'accomplit l'acte énonciatif. Même un texte comme *Légende et vie d'Agoun'chich* qui présente une forme plus construite mais néanmoins bariolée, procède de et à ce collage.

Se pose ainsi la question de l'identité générique en termes de brouillage de celle-ci. Nous aurons à le développer plus avant, mais disons pour l'heure que ce brouillage de l'identité générique participe du désir de parole qui est au fondement de l'écriture de Khaïr-Eddine. Ce brouillage générique met l'accent sur la mobilité de toute forme et l'énergie qui la porte[151]. Si dans l'écriture de Khaïr-Eddine, elle semble n'obéir à aucune règle, c'est qu'elle tend dans une conscience poétique de la forme, non pas à se poser comme schème, ce qu'elle récuse, mais à être dans son incessante recréation, dans sa tentative de se faire rythme et mouvement.

C'est pourquoi, la question du genre se formule ici en termes de conjugaison, de combinatoire, de fusion et de synthèse - de là, « la fonction organique de l'écriture » que nous développerons dans son rapport avec « l'écriture raturée d'avance » - . C'est donc dans son accomplissement même que l'écriture secrète sa propre forme générique. C'est dans sa génération qu'il faut chercher la «*forme/force* » du texte chez Khaïr-Eddine. Nous touchons là à la fonction du devenir que nous avons déjà abordé précédemment et que nous traitons plus avant dans cette analyse. Nous pointons aussi la dynamique subversive inhérente à la nature du génotexte[152].

Ainsi dans cette première approche qui vise à saisir les structures et les formes de l'oeuvre de Khaïr-Eddine, il apparaît que celles-ci échappent à toute saisie générique et s'inscrivent dans une dynamique subversive des genres, celle évoquée justement à propos du génotexte, cherchant à faire du texte un lieu « ***d'où procède et où tend la totalité des énergies constituant l'oeuvre vive*** » [153].

[148] ibid. p. 445.

[149] Graphie, ponctuation ou absence de ponctuation, sonorités, jeux de mots.

[150] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 24.

[151] « à la limite et paradoxalement : *forme* égale *force* . » écrit Paul ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale* . op. cit. p. 79.

[152] Gérard Denis FARCY. op. cit. p. 51.

C'est sans doute la raison pour laquelle, la turbulence, le sismique, le tellurique, la dynamique tectonique, le chaos inaugural, s'inscrivent à la fois dans le premier récit, *Agadir* et dans le dernier recueil de textes poétiques, *Mémorial*, comme principe d'écriture, pouvoir fondateur d'une forme scripturale résultant de l'impact mutuel de différentes techniques, de codes variés, engendrant le texte, dans l'entre-choc du poétique, du narratif, du dramatique et du discursif.

Dans sa non-conformité aux normes génériques, le texte donne réalité à la dynamique qui le fonde et s'instaure comme pratique, productivité, performance, en tant que savoir-faire, savoir-dire et savoir-être dans la durée et dans l'espace, situant l'écriture plus dans les catégories du procès - dont relève la métamorphose générique - que dans celle du faire.

Nous sommes là dans une poétique proche de celle exposée dans l'introduction à ce travail, du point de vue de l'oralité. Disons pour l'instant que cette pratique scripturale privilégie la parole en acte, en une redistribution à la fois de la langue et des genres, répondant au seul impératif de la parole productrice d'une sorte d'instantanéité formelle et générique suivant , son besoin, son urgence et son désir.

Ainsi, le brouillage générique dans lequel toute forme générique subvertie devient subversive à son tour, semble réévaluer l'identité générique non pas en termes figés, monolithiques mais multiples et dans le changement perpétuel, privilégiant le performatif et l'énonciatif. La circulation d'un genre à un autre se révèle féconde.

Cette circulation et cette multiplicité génériques ont pour effet de pointer la dynamique de la parole en acte dans l'écriture, la matérialité du verbal, l'écriture organique. Elles décloisonnent aussi le champ scriptural, ouvrent l'étendue de l'oeuvre, inscrivent un espace.

Chapitre II : Les métamorphoses du texte.

Complexité, ambiguïté et étrangeté caractérisent au premier abord le texte de Khaïr-Eddine et justifient une analyse minutieuse de son fonctionnement, de cet inlassable travail de construction-déconstruction qui le fonde. Il s'agit d'interroger ici les mécanismes scripturaux générateurs de la spécificité du texte chez Khaïr-Eddine et notamment de son aspect énigmatique, de sa contradiction fondamentale, celle d'être le lieu de sa propre errance et en même temps de sa propre quête.

Cette interrogation cible dans un premier temps, des textes qui se manifestent comme récits afin d'en saisir le traitement particulier que leur fait subir l'écriture de Khaïr-Eddine. Nous nous attacherons à montrer comment le récit devient dans cette écriture sismique, lieu de déconstruction et de construction incessantes.

Il apparaît aussi comme espace où va se dérouler l'aventure périlleuse de la remise en question des formes scripturales et textuelles. C'est à débusquer les divers pièges qui

[153] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 81-82.

menacent constamment l'écriture éclatée, rendant parfois difficile voire impossible tout récit que nous nous consacrerons dans un deuxième temps. Or, ces multiples pièges révélés par le dispositif formel, renvoient inévitablement, chez Khaïr-Eddine, à l'ambiguïté du sens, à un jeu dangereux qui mime à travers la forme le drame fondamental de l'errance et de la quête.

Nous analyserons dans un troisième temps comment cette problématique de l'errance et de la quête travaille le texte chez Khaïr-Eddine, le projetant sans cesse dans un devenir qui le définit et par lequel il ne peut se concevoir qu'en métamorphose.

1) : Récits en éclats : déconstruction/construction.

Il sera question ici du volet désigné par le terme « récit » au sens où Todorov l'entend, lorsqu'il considère « ***le récit uniquement en tant que discours, parole réelle adressée par le narrateur à un lecteur*** » [154]. Nous verrons à travers l'analyse de sa structure et de son contenu narratifs[155] comment se pose la problématique du récit chez Khaïr-Eddine, telle qu'elle apparaît dans *Agadir* , *Corps négatif suivi de Histoire d'un Bon Dieu* , *Moi l'aigre*, *Le déterreur* , *Une odeur de mantèque* , *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* et *Légende et vie d'Agoun'chich.*

Dans *Agadir*, le chaos constitue le préalable à une (re)construction, celle du récit proprement dit et celle de l'oeuvre, à la création d'un univers, celui du récit qui n'en finit pas de déstabiliser donc un anti-univers en quelque sorte. Ici, la littérature se fait expression ou création de nouvelles relations avec le monde. L'(en)quête annoncée dans *Agadir* va se dérouler dans le chaos de la ville anéantie et en même temps, de façon métaphorique, dans l'espace du dire touché lui aussi par la catastrophe. Retenons le fait que le narrateur dit avoir « ***eu le journal qui relatait la catastrophe*** » (*Agadir* , p.1O), désignant ainsi l'écriture comme dépositaire de cette catastrophe, ce dont nous tentons de montrer la traduction formelle.

Texte/manifeste, *Agadir* lie son sort à celui de l'espace, c'est-à-dire de la localisation de son dire, ainsi que nous l'avons vu précédemment. Précipité d'espace en espace et malgré les tentatives de fuite qui sont autant de diversions de la narration, le récit reste hanté par un lieu - la ville recherchée, hypothétique - caractérisé par le manque : « ***sans rues, sans feux rouges, sans foule, sans couleur, sans terre (. . .)*** » (*Agadir* , p. 37), lieu mort, détaché du terrien et de l'humain. Cette précipitation d'un abîme à l'autre, génère une succession de micro-récits qui apparaissent comme des modalités du récit global qui en serait la somme et différentes façons de le dire, y compris dans le procédé du renversement.

Cette problématique de construction-déconstruction se lit dans la stratégie scripturale adoptée. Notons que cette dernière est déjà contenue dans la mise en place même du

[154] « Les catégories du récit littéraire » . op. cit. p. 131-157.

[155] Ce que GENETTE désigne respectivement par « discours narratif » et « histoire ou diégèse » dans *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 72.

récit (*Agadir*, p. 9-IO) qui tient lieu de long incipit, repérable à sa présentation visuelle, favorisée par l'absence de ponctuation, marquée par la majuscule inaugurale de la phrase traditionnelle (p. 9) : « C'est » et le point final après « cette ville » (p. 1O), signe que la phrase est terminée.

Il est clair que ce type d'embrayage du texte constitue d'emblée un éloignement par rapport aux normes habituelles. De ce point de vue, l'incipit affirme sa valeur fondamentale et symbolique comme « ***décision sur le monde et sur le texte. Sur le monde, car le romancier fait alors choix de ses matériaux de départ parmi les objets, les lieux, les moments, les êtres et les mots que l'univers lui propose. (. . .) . Sur le texte, car le roman quitte alors le domaine infini des possibles pour produire son propre espace, définir son parcours spécifique, engendrer sa lecture***. » [156]. Nous reviendrons sur la charge symbolique de cette inauguration d'*Agadir*, constatons pour l'heure, qu'à un niveau formel, cet incipit instaure une écriture de l'éloignement et de la rupture à l'égard des pratiques scripturales traditionnelles.

En effet, le point de départ du récit : « C'est le matin enrobant les derniers toits de ma ville natale tout à fait devant soi l'horizon moite percé de rayons aigus (. . .) » (*Agadir* , p. 9) , se situe dans l'ordre du descriptif et du visible, cherche à travers la mise en place d'un décor romanesque à introduire le réel dans le champ scriptural de la fiction. Cette introduction du réel est appuyée par l'emploi de l'indicatif « C'est », « enrobant » , mode du réel, de la présence et de l'instantané.

Toutefois, ne nous y trompons pas, cette illusion référentielle est ambiguë à plus d'un titre. Tout d'abord, en tant qu'illusion, comme l'indique son nom, puis en tant que description de l'apparition furtive et presque irréelle de la ville natale, perçue dans une image brumeuse, à travers ses « derniers toits ». La désignation métaphorique participe de cette écriture de l'éloignement situant cette figure inaugurale non pas dans l'ordre du réel mais dans celui de l'imaginaire, de l'inaccessible, dans l'ordre de quelque chose qui s'éloigne. Nous touchons là à la densité symbolique de cet incipit.

Ainsi, l'incipit dérive et s'éloigne du réel par le symbolique et l'imaginaire pendant que le descriptif cède rapidement le pas au narratif puis au discursif, celui du compagnon de voyage. Ce qui apparaissait comme une structure première, de facture traditionnelle, c'est-à-dire le récit inauguré par une description introductrice du réel, donnant des indications spatio-temporelles : « le matin » , « ville natale » - mais qui ne sont pas précises, remarquons-le - semble constituer le point de départ de la dérive du texte.

Livre inaugural, renouant avec le récit comme art de la connaissance et de l'ébranlement des savoirs, *Agadir* cherche son emplacement, interroge son propre espace, espace littéraire, s'entend. S'appuyant sur l'idée du chaos producteur, *Agadir* inaugure une vision nouvelle du monde et du récit, dans le sens où il ne cherche pas à restituer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable[157] . A l'instar de celles du Nouveau Roman, les stratégies scripturales mises en oeuvre tendent à mettre en scène le souterrain, les profondeurs abyssales et non à se

[156] Claude DUCHET. « Enjeux idéologiques de la mise en texte » in *Revue de l'Université de Bruxelles* . N°3-4. Bruxelles, 1979, p. 324.

tenir à une réalité de surface. C'est pourquoi, tout vole en éclats, tous les repères de cette réalité : le cadre spatio-temporel aussi bien que les personnages ou encore l'intrigue inexistante.

Tout concourt dans l'écriture à exprimer l'éclatement. Celui-ci se manifeste dans le découpage même du texte, dans sa fragmentation très souvent marquée par des séquences qui s'ouvrent sur l'idée de la coupure ou du passage brutal à une nouvelle situation, se projetant « in média res » .

L'écriture tente ainsi de se trouver un élan narratif et instaure quelques éléments nécessaires à une économie narrative. Dans *Corps négatif*, cette économie semble s'organiser à partir du récit de la rencontre d'un « nous » formé par « je » et « Elle » , entité mythique – « Elle était loin et je ne cessais de l'inventer » (*Corps négatif*, p. 23) - couple en fuite dont l'errance se poursuit jusqu'à la fin du récit qui dévoile le mystère de « nous » errant (p. 84). Le récit de « nous » donne lieu à des fragments narratifs qui apparaissent par intermittence, tout au long du texteet sont souvent introduits par des expressions de départ et de fuite.[158] .

Ce type d'émergence dans le texte se double du fait que la narration liée à ce souvenir (*Corps négatif*, p. 12) souligne combien il travaille l'écriture obsédée par l'image mythique de « Elle » : « Elle était morte, mais elle reparaissait au détour des pierres sans histoire et dans les feuilles, sous l'encre, ce n'était plus le papier, c'était elle (. . .) . Elle respirait C'en était fait de mes résolutions ! Je crus bien surprendre son inhalation. » (*Corps négatif*, p. 12). Voilà qui laisse apparaître une lutte au sein de l'écriture, aux prises avec des résurgences suscitant l'apparition d'un récit antagoniste à celui de « nous » : celui de « je » et « eux » . C'est autour de leur chassé-croisé que s'élabore le récit de *Corps négatif.*

En effet, le récit de « je » et « eux » , constitué de bribes d'histoire familiale, de ce passé auquel « Elle était venue mettre un terme » (*Corps négatif*, p. 13), dispute au récit de « nous » la part la plus importante au niveau de l'écriture mnésique. Il fonctionne ainsi en opposition avec cet îlot dans « une vie à peine supportée » (*Corps négatif*, p. 11). De là, une première explication de la fragmentation du corpus textuel, tiraillé entre le récit de « nous » , porteur d'un espoir et d'un souffle nouveau et celui de « je »/« eux » , dominé par la douleur.

L'élaboration du texte s'effectue de façon très saccadée et heurtée, tout en étant travaillée par l'image majeure de l'écoulement, du flux intense : la pluie ne cesse de tomber par « paquets » et le sang-eau prend une signification cruciale dans l'écriture. Or, cette écriture de l'écoulement ne va pas dans le sens de la fluidité mais suggère beaucoup plus la rupture et le dérèglement du corp(u)s, en proie à l'écriture hémorragique.

[157] Comme le dit Alain ROBBE-GRILLET. *Pour un Nouveau Roman*. Paris : Ed. de Minuit, 1963, p. 55 : « tous les éléments techniques du récit : emploi systématique du passé et de la 3ème personne, déroulement chronologique, intrigue linéaire, courbe irrégulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, tout visait à imposer cette image.» .

[158] « Mais ce départ n'a peut-être jamais eu lieu » , « Je sors presque de mon corps » (*Corps négatif*. p. 21).

C'est alors que s'éclaire un autre aspect du projet scriptural de *Corps négatif* , lié à ce que nous avons dégagé comme éléments de l'économie narrative. L'organisation textuelle s'élabore autour de la confrontation et de la rivalité entre le récit de « je »/« Elle » et celui de « je »/ « eux » . Cette confrontation cache, en fait, le questionnement de l'écriture sur elle-même dans sa fragmentation, l'opposition des dires qui l'agitent et sa dérive.

Autrement dit, il ne s'agit pas ici, ni dans l'oeuvre tout entière, de suivre une histoire linéaire et la construction progressive et ordonnée d'un récit autobiographique mais de retrouver dans le désordre du texte et son grouillement narratif, ses digressions et ses ellipses, une pratique scripturale de subversion des formes canoniques qui oblige à un effort d'investigation et à une lecture nouvelle et plurielle.

Ainsi, la séquence inaugurale de *Histoire d'un Bon Dieu* met en place les prémices d'une histoire, donne quelques éléments narratifs susceptibles de générer un récit classique. Toutefois, la teneur même de ces éléments frappe par son aspect insolite.

Le « Bon Dieu » , devenu un marginal social dans son propre royaume, en « ***guenilles goudronnées et turban très très blanc (. . .) léch(ant) un mégot jaune (. . .) sent(ant) l'urine, l'alcool et le kif*** » (p. 87) , véritable tyran de ses sujets (p. 89), « ***renonça comme prévu à sa propre continuité*** » (p. 90) , laissant son trône à un « je » , narrateur de cette histoire de pouvoir et de déchéance, à la fois exécuteur de basses besognes, interlocuteur privilégié, conseiller, poète et héritier de ce « Bon Dieu » qui renonce au pouvoir. A la fin de la première séquence, « le successeur » au trône du « Bon Dieu » , le narrateur du récit, découvre ce qui va constituer le propos essentiel de la narration : la supercherie du pouvoir, « ramassis de mensonges et de complots. » (p. 11).

Introduite par le même personnage du « Bon Dieu » , en état de déchéance, la seconde séquence du texte, oriente le récit vers l'autobiographie puisque devenu poète après son renoncement au pouvoir, le « Bon Dieu » - qui garde dans les majuscules de son nom les vestiges de son omnipotence perdue - soumet à son héritier, devenu lui aussi poète, après avoir refusé le trône, « ***un paquet de feuilles grises sur lesquelles il avait transcrit le poème de sa vie.*** » (p. 92).

Le texte qui suit est alors « ce fameux écrit » que le narrateur propose de lire « ensemble » à un « nous » narrataire, presque à l'insu de son auteur, à en juger par le ton malicieux du narrateur : ***« Qu'à cela ne tienne ! Il est hors de vue, mais nous lirons ensemble ce fameux écrit***. » (p. 92) . Ainsi, la mise en place du récit dans les deux premières séquences, semble obéir à l'entrée en matière d'un texte conforme aux normes romanesques traditionnelles, malgré le côté étrange de son propos.

Suivons les traces de l'écriture du texte ! Jusqu'à la page 103, se déroule un fragment du récit relatif au « Bon Dieu » , où la narration est menée par un « je » qui dérive vers le « tu » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 101-102-103). Puis le récit du « Bon Dieu » se dissout tel cet « écho (qui) se faisait chair et la terre se transformait en une rare parole » (p. 103) , laissant place après un blanc-silence, à une prolifération de séquences sans lien évident avec l'autobiographie annoncée. L'histoire du « Bon Dieu » proprement dite ne réapparaîtra qu'à deux reprises dans la suite du texte (p. 138-183) , insérée à chaque fois dans le récit d'un « je »

Au vu de la place qu'elle occupe dans le texte - les huit premières séquences (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 87-103) et ses brèves réapparitions (p. 138-183) - l'histoire du « Bon Dieu » ne semble pas constituer l'élément le plus important de la diégèse, même si elle donne son titre au texte. Y-a-t-il un objet dominant dans la narration ? Aucun micro-récit particulier ne paraît tenir le devant de la scène, l'ensemble du récit étant formé de bribes narratives mettant en scène divers personnages qui sont plutôt des voix se racontant à travers le monologue ou le dialogue ou racontant quelques éléments d'un récit virtuel.

De ce point de vue, remarquons la prédominance de la voix d'un « je » qui revient à intervalles réguliers tout au long du récit racontant son histoire familiale et faisant part de ses préoccupations individuelles et sociales, de façon très dispersée, à travers des réflexions, des interrogations et des discours dénonciateurs qui tournent autour du pouvoir familial et politique.

Le « je » du « Bon Dieu » passe alors au « tu » (p. 100) , comme si le récit de « je » devenait dangereux, trop engagé. En même temps, celui de « tu » paraît plus accusateur. Il semble prendre à partie le moi tyrannique, vis-à-vis duquel il tente de prendre plus de distance. Le texte se réfère à cette distanciation permise par les mots qui « ***se substituent à ta personne pour plus d'objectivité*** » (p. 102) . Toutefois, cette distanciation, cette objectivité deviennent parfois confusion et trouble de la personnalité et du récit lui-même, alors en dérive.

Les dernières séquences d'*Histoire d'un Bon Dieu* poursuivent cette stratégie transgressive et subversive de la discontinuité et de l'émiettement de l'énoncé. Celui-ci atteste la décomposition d'un univers dont la voix narratrice participe mais qu'elle s'efforce en même temps de conjurer par un mouvement qui la porte toujours au-delà et qui vient contrebalancer ce chaos textuel qui mime celui du monde.

A l'instar des textes dont il a été question jusqu'à présent, *Moi l'aigre* constitue un champ de bataille livrée à coups de déconstructions/constructions. Rappelons la place intéressante de ce texte que nous avons déjà soulignée à propos du mélange des genres. Pour s'affirmer dans sa singularité et sa nécessité, la littérature semble ici devoir d'abord se nier et se récuser comme construction.

Ce qui frappe particulièrement dans *Moi l'aigre* , c'est que les mots imposent silence, dès la deuxième page du livre : « Maintenant assez ! » (p. 6) . Le récit bifurque à cet endroit et change d'itinéraire. Le « je »/« roi socialiste » du livre intime la censure de la parole qui n'est autre que la sienne. Cependant, le récit ne s'arrête pas pour autant, il change de route. La troisième séquence du récit (*Moi l'aigre*, p. 7-9) reste réfractaire à toute construction et semble tenir du même désordre processuel que les précédentes.

Le récit que génèrent cette violence et ces tensions forme un magma textuel (*Moi l'aigre*, p. 16-38) où vont s'imbriquer les segments narratifs liés à l'histoire politique et sociale, de la résistance et de la libération et ceux relatifs aux souvenirs personnels d'un « je ». Malgré son rejet de toute communication, celui-ci n'en livre pas moins un récit. Ce dernier se construit autour de l'articulation de l'histoire collective et individuelle ; la narration dérivant de l'une à l'autre, emboîtant les souvenirs l'un à l'autre. La violence de l'histoire se mêle au drame individuel : « ***Plus tard seulement je compris qu'il***

s'agissait de la libération d'une terre et non d'un peuple (. . .) Il ne restait plus de place dans mon oeil où avait fondu comme dans une cuve d'acide sulfurique un corps sans squelette. L'amour m'était inconnu ! » (*Moi l'aigre* , p. 17-18) .

L'écriture porte les marques de cette violence à travers les thèmes qui la travaillent et les procédés qui la génèrent. Dénonciation d'un leurre historique, « d'un traquenard » (*Moi l'aigre* , p. 17) , démystification, iconoclastie et contestation sont constitutives du discours narratif qui fait de ce passage (*Moi l'aigre* , p. 16-38) , non pas une fiction propre à entretenir une quelconque illusion romanesque mais une saisie scripturale analytique de la réalité historique, collective et individuelle.

Au cours du récit, le narrateur/scripteur de *Moi l'aigre* multiplie les tentatives de diversion et de perturbation de la narration : « ***Je laisse le Vieux et son histoire en suspens pour mettre en scène son frère aîné*** » (p. 117) . Voilà qui consacre la toute puissance du démiurge et trahit le désir iconoclaste du fils/narrateur, à travers cette mise en suspension, revanche de l'écriture aussi qui autorise cet acte de liberté de pouvoir interrompre, suspendre, dévier le cours des choses et d'avoir prise sur les êtres.

La censure ou l'autocensure introduit souvent chez Khaïr-Eddine le non-dit et suspend la parole, laissant envisager un retour possible à cette parole interrompue et différée. Très fréquente dans l'oeuvre, cette pratique qui mêle le passage sous silence, le non-dit, la promesse de récit apparaît comme une diversification des possibilités du langage pour se dire même quand il ne se dit pas ; elle contribue aussi à ce que nous analysons plus loin comme pièges du sens. La suite du récit entérine ce procédé scriptural. La métamorphose et la carnavalisation vont travailler alors l'oeuvre dans sa texture profonde, touchant la forme même du récit « ***objet qui change*** » [159] .

La question de l'écriture est en effet au centre des préoccupations du texte qui s'élabore dans *Moi l'aigre* , au coeur de cette narration du passé personnel de « je » qui se précise au fil du récit comme écrivain. Nombreuses sont les interférences avec le propre vécu de l'auteur[160]. Celles-ci donnent aux évocations du narrateur, une dimension autobiographique, présente, par ailleurs dans tout le reste de *Moi l'aigre*. Les références à des écrivains réels comme Mallarmé auquel le narrateur se compare sur un mode qui semble parodique et malicieux : « ***Mallarmé avait dû passer par un gué identique.*** » (*Moi l'aigre*, p. 27) vient renforcer l'aspect troublé par le jeu fiction/réalité de cette histoire collective et individuelle que livre l'écriture du texte.

Ainsi, le récit annoncé : ***« Voici donc, mon histoire et celle de papa. A nous deux lecteur !*** » (*Moi l'aigre*, p. 107) se met-il en place dans un éclatement de la diégèse, caractérisé par de nombreuses bifurcations, parenthèses, incises qui sont autant de diversions à l'intérieur du récit. Celle-ci sont significatives de la difficile mise en oeuvre de la narration autour d'un propos sur lequel elle semble achopper[161]. Toutes les phrases qui

[159] Jean-Claude MONTEL. *Change*, « La narration nouvelle » . N°34-35 Paris : Seghers/Laffont, Mars 1978, p. 20.

[160] Le travail à la sécurité sociale marocaine, l'histoire familiale, évoquée p. 33, la répudiation de la mère, etc. . .

[161] Ainsi, l'incise p. 116 : « *J'écris ceci dans les cafés, je m'en serais passé ! mais la vie de ce livre qui est une critique opérationnelle me refuse toute liberté.* »

ponctuent le récit éclaté du « vieux » (p. 108-117) marquent les hésitations du narrateur conscient à chaque fois qu'il est dans un autre récit que celui du « vieux » , partagé aussi entre le désir de raconter cette histoire pénible et une sorte d'impossibilité de le faire car elle n'est pas assumée, elle pose problème au narrateur qui vit mal sa filiation avec le « vieux » .

Commence alors le récit de « l'Aîné » (*Moi l'aigre*, p. 117) qui transforme celui-ci en figure emblématique de la résistance, de la transgression et de la marginalité. Son histoire donne lieu à une brève séquence qui retient le mythe de ce personnage « ***prophète né d'une touffe de thym et dont on ne peut garder que la senteur.*** » (p. 117) . Le verbe confère ici une dimension symbolique, renforcée par l'insertion dans le récit du vers de Rimbaud (p. 117)[162], référence à une autre figure rebelle et mythique. Ici, la subversion transite par le sexuel, le mythe côtoyant la trivialité (p. 117-118). Le récit bascule dans une fiction tenant à la fois de la série policière, du roman-photos et du film pornographique (p. 118-119) , à laquelle s'ajoutent les séquences dramatiques déjà signalées.

Moi l'aigre consacre une fois de plus la dissolution des formes de continuité narrative, niant ainsi toute totalisation signifiante, formulant la difficulté, voire l'impossibilité de (re)construire une série cohérente de comportements langagiers. La discontinuité de l'énoncé se manifeste, en premier lieu à un niveau visuel, dans la disposition matérielle du texte, dans une (dés)organisation spatiale qui crée des ruptures visibles. L'écriture joue sur les ressources visuelles de la graphie et la combinaison de caractères typographiques de différents corps pour fragmenter le champ textuel, un texte faisant irruption dans l'autre.

Selon Barthes[163], dans le procédé du discontinu, c'est l'idée même de littérature qui est visée et toute la métaphysique qui s'y greffe, à travers l'atteinte de la régularité matérielle de l'oeuvre . Celle-ci est remise en question en tant que livre. C'est une entreprise subversive à l'égard d'un principe fondamental de cette métaphysique : celui relatif au mythe du continu qui fait pendant au principe même de la vie.

Flottement, hésitation, confusion naissent ainsi du détournement de la syntaxe et du jeu avec la ponctuation. La mise en place matérielle du livre visualise la mouvance de cet objet qui change par le déplacement de l'écriture sur la page, jouant sur des écarts de marge qui entraînent un vacillement du texte jusqu'au vertige et des variations typographiques qui transforment le texte en corps vivant.[164] Dans *Moi l'aigre*, une marge importante et décalée comparativement au reste du texte semble se rapporter à une parole détachée sur laquelle nous reviendrons et qui contribue à renforcer le phénomène de déconstruction/construction du récit.

C'est aussi comme récit déroutant que se manifeste *Le déterreur*. Le texte se présente à première vue comme une autobiographie fictive, celle d'un « bouffeur de morts » (p. 9) arrêté, jugé et « déjà condamné à mort » (p. 9) . L'étrange narrateur de

[162] « Soldats, marins, débris d'empires, retraités »

[163] *Essais critiques* . « Littérature et discontinu » . Paris : Seuil, « Tel Quel » , 1964.

[164] Le premier paragraphe, (*Moi l'aigre*, p. 5-6, 9-14, 16-38 et 151) .

cette auto-fiction se livre dans une démarche régressive, puisqu'il s'agit de « ***dire l'autrefois à travers une conscience actuelle*** »[165] , de revivre son passé dans le présent de son interrogatoire et de son incarcération car il est enfermé dans une tour/prison qui n'est autre que lui-même.

S'élaborant à la fois par alternances et par enchâssements, le texte joue, du point de vue narratif, de la confusion introduite par l'entrelacement et l'emboîtement des espaces et des temps. Les souvenirs relatifs à la France et à l'émigration alternent avec ceux qui sont liés au Maroc, au Sud et à l'enfance. Alors différents, les lieux sont associés au même passé dans une évocation où l'ici et l'ailleurs se trouvent ainsi mêlés, passant de l'un à l'autre suivant le rythme de la mémoire errante : « En France (. . .) Ici, dans le Sud marocain » (pp. 13-14). Les rapports qu'entretient le texte chez Khaïr-Eddine, notamment comme ici *Le déterreur*, avec le fictif et le réel, relèvent de l'ambiguïté, véritable jeu auquel se livre l'écriture.

Le récit est alors celui d'une « mémoire narratrice en activité »[166] . L'ordre d'apparition des souvenirs dans cette remémoration du passé vient troubler l'ordre chronologique objectif et se substituer à lui. Le récit procède par fragments, l'évocation de tel ou tel souvenir n'étant toujours que partielle et incomplète.

Tel est aussi le sort du texte de « la mémoire rébarbative » . Le « vomissement » du récit de la mémoire était ainsi préparée par cette séquence (*Le déterreur* , p. 66-70) où la narration désordonnée est déconstruite dans la multiplication et l'enchevêtrement des points de vue, l'éclatement du temps et de la conscience, accentué par un espace concentrationnaire : « ***Je tue les jours, je veux les effacer et moi avec ! M'effacer, n'être plus qu'une petite touffe de cheveux gris, moi le Berbère, le sale chleuh !*** » (p. 68) .

L'écriture spasmodique tente alors d'arracher au néant les signes d'une négativité fiévreuse. Le langage convulsif s'efforce de « remonter loin dans les arcanes » (p. 71) d'une histoire individuelle dominée par la vacuité : « Et que suis-je donc ? Rien, rien du tout, je vous dis. » (p. 71) . Lorsque « je » ne peux plus se dire « il » intervient pour recoller les morceaux d'une vie marquée par la rupture avec la famille et où seule la filiation par les ancêtres est revendiquée. « Il » préserve aussi le souvenir de la tendresse maternelle et féminine (p. 72) .

Ainsi, le travail de l'écriture, tel que nous essayons de le comprendre, à travers l'exemple du *déterreur*, allie paradoxalement la rupture, l'éclatement du tissu textuel et la continuité, exprimée par l'unité même de l'oeuvre. Le principe même de l'écriture de Khaïr-Eddine telle qu'elle se déploie, repose sur la constante remise en question du récit, « ***récit en procès (qui) subit à la fois une mise en marche et une mise en cause*** »[167]. Cette « mise en procès » est à l'oeuvre dans *Une odeur de mantèque*, notamment à travers l'apparition de récits multiples dont le lien avec la diégèse initiale reste à trouver et

[165] Jean ROUSSET. *Narcisse romancier* (Essai sur la première personne dans le roman) . Paris : Ed. Corti, 1973.

[166] Jean ROUSSET. ibid.

[167] Jean RICARDOU. op. cit. p. 43.

l'abandon progressif du récit premier, celui du « vieux » et du « supervieux » .

La biographie du « vieux » dans *Une odeur de mantèque* - car c'est bien de lui qu'il s'agit - va occuper l'essentiel du texte dont il faut bien dire qu'il est déroutant et ne correspond en rien à un récit de souvenirs, classique. Nous avons à faire à un véritable puzzle difficile à reconstituer tellement les pièces sont dispersées voire incomplètes. La mémoire du « vieux » aux « chairs avachies » (p. 73) est ainsi défaillante malgré ses efforts pour se souvenir : ***« je n'ai pas oublié ma carrière guerrière, pas encore en tout cas (. . .) C'était beau, je me souviendrai de ça plus tard. » (p. 73-74) .***

Se contredisant dans un même propos : « ***J'ai épousé plusieurs femmes, c'est pourquoi je ne vais plus au bordel. Si, si j'y vais encore quand je bande***. » (p. 74-75) , il affirme pour aussitôt s'interroger : « Mes fils s'occupent de tout, de quoi déjà? » (p. 75) , montrant ainsi que sa parole est peu sûre, vacillante mais aussi libérée de toute contrainte discursive logique. Mêlant le passé et le présent, confondant les lieux, le « vieux » superpose sa vie antérieure et un état présent ambigu puisque c'est à la fois sa vie à Tanger (p. 74) et le « maintenant » (p. 76) de son récit, s'embrouille dans son monologue hallucinant qu'« ***écoutent ces petits, le soir, assis tous ensemble autour d'un plateau à thé*** » (p. 75) .

Le « vieux » d'*Une odeur de mantèque* est au coeur d'un récit qui fonctionne lui-même de façon réfractaire, livrant dans un désordre déroutant et une cacophonie troublante les scènes les plus caractéristiques de la vie de ce personnage hors la loi. Dans ce passage (p. 86-87) le « il » de l'écriture l'érige en figure représentative d'une catégorie de Berbère du Sud, « exilés » dans le Nord, enrichis et à la tête de tout un réseau de relations de pouvoir, celui de l'argent pour l'essentiel.

Le narrateur dresse ici sans complaisance (p. 86-87) le portrait type du parvenu, sorte de nabab, maffioso, qui grâce à l'argent et au prix de l'exil, a pris une revanche sur son enfance « hargneuse, pleurnicharde et cruelle » (p.86) dans le Sud, étendant son pouvoir jusque dans son village, soumis à sa tyrannie. Ce portrait implacable est assorti d'une conversation qui surgit dans le texte in abrupto (p. 88) , apparaissant ainsi comme un dialogue surpris et livré tel quel pour confirmer le caractère véreux des relations du « vieux » .

Malgré les tentatives du narrateur d'*Une odeur de mantèque* pour organiser son récit : « ***Mais je n'ai pas commencé comme ça (. . .) Commençons par le commencement.*** » (p. 98) , il ne peut toutefois éviter le ressassement de son enfance, déjà évoquée (p. 86) et partant, de son récit qu'il essaie à chaque fois de redémarrer. Toute organisation et maîtrise de la narration restent aussi compromises par les nombreuses digressions comme celle qui esquisse l'histoire de H'mad N'akkos, le tueur (p. 99) ou encore celle qui expose quelques considérations éparses sur le Prophète ou sur Dieu (p. 105-106-107) .

Dans *Une odeur de Mantèque* les pensées-crapauds constituent le seul transit possible du texte qui s'élabore néanmoins dans ces inévitables ratages et cet incessant recommencement : « Les crapauds qu'il avait crachés se tenaient en cercles autour de lui. » (p. 19) . Ce redémarrage du récit s'effectue autour du piège que tendent les pensées-crapauds au vieux en lutte contre ses propres hallucinations

C'est à décrire avec jubilation cet affrontement avec lui-même du vieux aux prises avec ses pensées, tantôt crapauds, tantôt serpents, que s'emploie la séquence du récit (p. 20-21) dans la conscience de sa propre difficulté à avancer : « renvoyant par à-coups non des idées, ni même des pensées cohérentes, mais des spasmes de vies désintégrées, des errements quoi! » (p. 21) . C'est aussi l'échappée vers le passé que tente la mémoire, toujours en direction de la montagne. Mais là encore, l'hésitation entre « chez lui » , « chez moi » (p. 21) , la digression qui en suit, la dérive du soliloque, sorte de langage dégénéré – « ***Hé hé hé ! Escarpe, moi ? Non, les gars, jamais !*** » (p. 21) - sont autant de symptômes de la problématique élaboration du récit.

C'est ainsi que dans *Une odeur de mantèque*, l'évocation du passé pour expliquer la relation du « vieux » , alors enfant et du « supervieux » , « guérisseur » à l'époque (p. 26) sert d'enchaînement avec la séquence suivante (p. 27-29) qui s'ouvre sur la parole magique du fquih-sorcier, « le supervieux » . Ceci se produit lors d'une séance de sorcellerie pour « expulser tous les démons (et) le mauvais oeil » (p. 27) du « vieux » - enfant dont il était question précédemment (p. 26) .

Cette scène est aussi l'occasion pour tourner en dérision moins une pratique populaire qu'un abus de pouvoir du fquih-sorcier en lui prêtant notamment un langage trivial et vulgaire (p. 27-28) et en révélant le caractère commerçant de son exercice. Ce surgissement du passé qui introduit cette nouvelle phase du récit apparaît dans son cours comme un flash back mnésique, détaché du reste du passage. Il apporte un éclairage sur ce personnage poursuivi par le mauvais oeil et habité par les démons, c'est-à-dire en lutte avec lui-même, depuis toujours.

Le passage revient sur l'actualité du vieil homme assailli par ses vieux démons, se débattant entre rêve et réalité, piégé par ses propres hallucinations : « ***Je suis enfermé dans un cercle vicieux*** » (p. 31-32) . Le narrateur précise qu'il s'agit en fait d'« ***un monde sans fin, une immensité sans pareille*** » (p. 32) . L'espace scriptural est alors envahi, à l'instar du personnage du vieux, par un univers « d'outre-monde, un désert minéral » (p. 32) et intérieur d'où toute vie est absente, « ***monde des âmes mortes, des hommes dévitalisés, désincarnés*** » (p. 32) dans lequel le personnage est livré aux caprices de la fiction (p. 32-33) .

Quant au dire du « supervieux » , il apparaît en cours de route qu'il a été victime de la narration syncopée, disparaissant subrepticement, se dissolvant en quelque sorte dans le champ diégètique, se confondant avec cette autre parole émergente que le « vieux » finira par accaparer. Là encore, le piège fonctionne dans le sens d'une mise en déroute du narrataire interpellé par un narrateur inattendu et intrus dans une diégèse déconcertante qui se fait et se défait sans cesse, aucune continuité ne tenant.

Le récit premier s'évanouit « dans cette nouvelle nature » (p. 50) qu'est le paradis à la fois « ***monde nouveau aussi dénué de honte que de raisons*** » (p. 40) mais aussi lieu « voué au supplice du plaisir » (p. 36) et surtout espace de confrontation : « ***oui, tout ce que j'ai tenté d'oublier, de passer sous silence affleure maintenant. Tout, dans ce monde, me sollicite***. » (p. 51) .

La représentation subvertie (p. 37) est non seulement celle, coranique du paradis, mais aussi toute représentation quelle qu'elle soit, et en l'occurrence celle du récit. Cette

contestation de la représentation réside précisément dans son dévoilement comme pure illusion, tantôt exaltée comme telle, tantôt ruinée comme piège au regard de la réalité elle-même contestée comme référence.

Ainsi, si l'arrivée au paradis des deux personnages du « vieux » et du « supervieux » , en scène depuis le début du livre constitue une sorte d'aboutissement de la première partie du récit, c'est à partir de ce lieu et à travers le « supervieux » notamment que vont s'élaborer d'autres récits par lesquels le récit premier sera complètement perdu de vue. Le paradis s'avère être à la fois espace de plénitude (p. 40) , offerte mais aussi lieu vide de récit donc appelant à la génération de ce dernier.

De cette plénitude/vacuité de l'univers paradisiaque, lieu d'élaboration du mythe, réservoir de tous les désirs, projetés, réalisés ou différés - c'est le cas du rajeunissement difficile du « vieux » (p. 41), provoquant une scène de colère du « vieux » qui éclate à travers la parodie du langage de l'immigré, autre incongruité notée dans ce récit - vont s'enchaîner divers récits qui seront l'un après l'autre l'expression d'un inaboutissement, d'un désenchantement, d'un échec et en fin de compte, d'une impossibilité, d'« un voyage manqué » (p. 18) mais que seule la parole porte et justifie.

Tous les textes analysés jusqu'ici crient cette impossibilité que l'écriture cherche pourtant à détourner en même temps qu'elle la nomme. Les derniers récits de Khaïr-Eddine viennent à leur tour circonscrire le texte comme lieu de mémoire, dépôt d'histoire, d'élaboration de soi et paradoxalement d'ébranlement et de ruine. C'est alors que les formes scripturales traversées par ces questions de perte et de quête et par là même rendues incertaines, mêlées, inattendues, désorientent en la brisant cette fascination de la littérature devant son propre signifiant, l'écriture comme tentative d'institution de codes. Dans ses structures, le texte travaille contre l'uniforme et le systématique. Les formes scripturales déroutantes pointent la difficulté de la mise en forme.

Dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, des formes vont se créer à coup de négations et de destruction ; le livre va prendre corps, semblable à ces figures terrifiantes, massives et abrégées qui s'érigent dans le texte. Celui-ci nomme en son début l'enfermement en un lieu nocturne, infernal et bestial où l'homme et la bête sont confondus, lieu d'inhumanité, de violence et de mort. L'univers « romanesque » livré ici est apocalyptique : « ***Terreur (. . .) Silence (. . .) Cadavres*** » (p. 9) , contrée sinistrée de l'anéantissement et du cataclysme humain. Le monde que le roman annoncé par la couverture du livre met en place, se caractérise par la répétition énoncée par le cri initial : « ***Encore cet abominable lieu*** ! » (p. 9) qui semble se situer dans une nuit temporelle et humaine, sorte de nuit des temps dont « la mémoire » (p. 10), seul élément encore sensible garde les traces.

Comme dans *Agadir*, une catastrophe tellurique s'est produite, condamnant l'écriture naissante à une fragmentation inévitable ; « au début le chaos » , tel est le sens de cette première séquence du texte. L'écriture émerge alors d'un chaos originel, d'un monde qui n'en est pas un : « ***(. . .) fausse clarté (. . .) nature (. . .) faussé(e) par de monstrueux primates (. . .)*** » (p. 9-10) . L'écriture ne propose pas un monde structuré et hiérarchisé, comme tendrait à le faire traditionnellement le roman dont se réclame le livre, mais elle

annonce le retour d'un univers refoulé et d'un temps oublié : « ***Encore cet abominable lieu ! (. . .) Tout se passera là (. . .) à ras de terre si tant est que ce monceau d'atrocités en est une.*** » (p. 9-10) .

L'écriture d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* se déploie en une plongée hallucinante dans la jungle humaine, exorcisant une mémoire écorchée, dressant en des imprécations apocalyptiques le procès-verbal d'une histoire des hommes, nécrosée dans ses racines mêmes. Se détournant des mirages de la narration classique, le récit nie le réconfort de l'imaginaire et l'écriture se fait lucidité douloureuse au service de la littérature. Emergeant du cataclysme spatio-temporel, seule la parole demeure porteuse d'une possibilité de futur.

Texte qui dit la perte et la quête du récit dans cette élaboration même, *Légende et vie d'Agoun'chich* renoue par bien des aspects avec le genre oral par excellence qu'est l'épopée, en retraçant en ultime lieu l'épopée de l'écriture elle-même, mue par l'argument essentiel du genre épique : le chant d'un combat. Le livre consacre la parole d'écriture comme valeur guerrière et capacité de résistance. Est-ce là ce qui justifie le souci de lisibilité manifeste dans ce texte, comparativement aux autres ?

Ainsi, l'écriture de l'espace « sudique » laisse apparaître une double construction dans la composition même du livre entre l'évocation par le discours d'un Sud actuel et réel (p. 9-21) et celle par le récit de la légende d'un Sud ancestral et imaginaire (p. 22-158) , introduit par le rituel « Il était une fois » (p. 22) . Or, cette terre « sudique » s'inscrit ici comme espace culturel, champ symbolique et lieu de narration sans fin. Il arrive souvent que l'écriture s'enrichisse de longs commentaires historiques et anthropologiques sur les marabouts et les « rencontres » annuelles qu'ils suscitaient (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 39-42) . Vers la fin de ce long chapitre, le narrateur, commentateur adoptant la technique du point de vue du personnage, ici Agoun'chich, considère les lieux, les êtres et leurs diverses pratiques culturelles pour nous livrer un tableau fait de scènes de la vie traditionnelle. Cette double construction textuelle s'accompagne aussi d'une double représentation du lieu sur laquelle nous reviendrons.

Du point de vue du parcours narratif, le texte de *Légende et vie d'Agoun'chich* procède à la mise en place (p. 22-54) de l'espace et du personnage d'Agoun'chich et ce, à travers des regards et des discours croisés dans lesquels des voix enchevêtrent, « tressées » [168] pour annoncer l'espace, le temps et la figure de la légende. Va commencer, alors, le voyage vers le nord du Violeur et d'Agoun'chich.

Depuis la vallée des Ammelns, l'espace parcouru semblait indéfinissable et plutôt aux confins du réel et de l'imaginaire. Le récit s'est plu à entretenir cette confusion par l'évocation des lieux hantés de cette montagne receleuse de mystères. En même temps que les deux voyageurs quittent la montagne, l'écriture va quitter une certaine forme d'imaginaire et d'onirisme. L'arrivée à Taroudant (p. 88) marque le passage à une réalité géographique et historique. Dès lors, va primer le discours documentaire, historique et anthropologique, un peu comme si l'écriture et la pensée magiques avaient quitté le texte.

Ce qui était jusqu'à présent une forme d'errance dans l'espace/temps de l'imaginaire

[168] Roland BARTHES. *S/Z* . Paris : Seuil, 1970, p. 166.

de la montagne matricielle - errance marquée par le rêve, les ombres de toutes sortes, autant d'éléments qui structurent une forme d'équilibre et d'harmonie avec soi et le monde dans lequel Agoun'chich et le Violeur vivent - va se transformer à partir de la cité de Taroudant en lente et inquiétante dérive dans un espace/temps autre, celui de l'histoire, de la violence coloniale, très différente de la violence vécue par les deux aventuriers dans leur propre code et dans lequel ils vont être en perdition.

L'arrivée à Taroudant (p. 90-101) est rencontre avec la violence de l'histoire. Revenant au commentaire, l'écriture éclaire cette histoire coloniale de domination mais aussi de résistance, faisant de la montagne le symbole permanent de la résistance berbère à l'occupant. Reprenant l'avantage, le commentaire rappelle les hauts faits de cette lutte, ne perdant toujours pas de vue, le propos essentiel du livre : combat et résistance. Le texte est alors gagné par le commentaire historique, économique et politique, retraçant la prospérité de l'ancienne cité de Taroudant.

Le voyage - et le récit - vont prendre un nouveau sens, suite à la rencontre d'Agoun'chich avec le colonisateur et la résistance à laquelle il souhaite s'associer. Cette nouvelle orientation des desseins d'Agoun'chich se voit aussi au niveau du texte. Celui-ci va relater de hauts faits de résistance dans lesquels s'est manifesté « l'honneur des Berbères » (p. 101) . Dès lors, le récit va suivre une voie où l'histoire et l'aventure vont donner lieu à de nouvelles péripéties. L'action et le commentaire vont désormais faire l'essentiel des propos qui vont suivre. Ainsi, l'épisode de Taroudant est marqué par la découverte du colonialisme, le sauvetage du caïd-résistant par Agoun'chich et son compagnon, la fuite masquée du trio de Taroudant en route vers le village du caïd, son attaque par la bande Bismgan et leur victoire grâce à leur complicité et leur solidarité.

L'arrivé du trio au village des Imgharens (p. 110-115) réintroduit le document dans l'espace du récit, comme partie intégrante dans son espace et non comme digression. Ce qui marque le documentaire c'est au-delà du descriptif qui tient du récit, l'introduction de termes spécifiques par lesquels la langue berbère émerge, émergence appuyée à la fois par l'italique et les parenthèses qui inscrivent ces mots berbères comme récifs dans le champ scriptural.

Alors, le projet scriptural proposé ici est déporté par la quête du sens, à travers le parcours de l'histoire d'une terre et d'un peuple et l'écoute de son propre dire sur lui-même. Se donnant comme lieu d'interprétation d'éléments indissociables pour l'univers et la culture traditionnels, ceux de l'épopée et de l'oralité, le récit procède alors d'un collage de ces divers éléments.

Dès lors, le texte devient récit d'un voyage vers le nord qui va se dérouler jusqu'à la fin du livre. Marqués par de nombreuses étapes, ce voyage dont les deux protagonistes, le Violeur et Agoun'chich semblent former une seule et même figure antithétique, est à la fois montée géographique vers un lieu, le Nord, contre lequel la narration va buter et descente symbolique aux enfers. Aussi, faut-il voir là une forme de construction/déconstruction faisant de *Légende et vie d'Agoun'chich* un texte bariolé qui n'est pas aussi 'construit' qu'il en a l'air.

Dans ce volet de notre analyse, nous nous sommes attachée principalement à dégager ce que peut avoir de singulier chez Khaïr-Eddine, le travail de

déconstruction/construction du récit qui certes ne lui est pas propre. Retenons de cette investigation le subvertissement générique en ce sens que le récit est chez l'écrivain une sorte d'espace de collage dans lequel la forme narrative résulte d'un mélange de divers types de récits. Ce foisonnement donne une impression de trop-plein. Le mythe, l'épopée, la légende mais aussi le fantastique, l'onirique, le lyrisme délirant ou encore la prose poétique côtoient la chronique historique et le reportage journalistique.

De ce fait, notons que le récit chez Khaïr-Eddine se singularise par sa non-conformité à des règles formelles et génériques. Le récit reste chez lui insoumis, rebelle, indomptable, animé par une dynamique interne, guerrière et conquérante et surtout travaillée par une urgence, un désir impérieux, souverain, incontrôlable, liés à la parole. Cette dynamique construit cet autre aspect du récit comme totalité, combinatoire générique. Autrement dit, le récit ramène ici au désir narratif, c'est-à-dire au déroulement, au fondement même de la parole comme exigence d'expression plus que de formes codifiées. Ce ne sont pas les règles de l'art qui sont recherchées mais l'art en tant que tel, en l'occurrence celui de la parole.

Si le texte est effectivement ce lieu conflictuel, qu'est-ce qui l'institue comme tel ? Ceci ne pointe-t-il pas une mise en péril, un danger ? Quelle est cette violence qui induit le processus de la déconstruction/construction et engendre ces récits éclatés ? Cette stratégie scripturale nous semble liée à une visée plus globale que nous allons tenter d'appréhender à travers un autre aspect singulier de l'écriture de Khaïr-Eddine, celui de l'idée de pièges.

2) : Les pièges du sens.

L'entreprise de déconstruction/construction du récit analysée jusqu'ici semble obéir dans les deux textes suivants : *Une odeur de mantèque* et *Le déterreur* à des principes non pas fondamentalement différents de ceux qui régissent l'écriture des précédents mais singulièrement proches dans ces deux textes. Ces derniers sont loin de correspondre à ce qui est habituellement désigné comme roman, du moins dans son acceptation traditionnelle qui subit dès lors un bouleversement tel qu'il est plus aisé d'évoquer la notion de récit[169] , même si ce dernier se manifeste ici sous des formes réfractaires et surprenantes que nous nous proposons d'analyser.

En effet, *Le déterreur* puis *Une odeur de mantèque* se donnent à lire comme romans. Cette couverture, ce masque par lesquels l'un et l'autre se présentent à nous, pourraient constituer le premier d'une série de pièges que l'écriture va s'ingénier à tendre, certes au lecteur-narrataire mais surtout à elle-même. Reposant sur une même idée de truquages et de pièges de l'écriture sans cesse désamorcés par la parole, ces deux textes qui se font étrangement écho à divers niveaux marquent dans le parcours littéraire de Khaïr-Eddine, une avancée significative dans la stratégie scripturale, mise en place depuis *Agadir*, d'infraction systématique des formes canoniques et conventionnelles du récit. Ils nous semblent aussi illustrer parfaitement l'aspect que nous essayons de saisir ici en termes de pièges du sens.

[169] Celle que nous avons retenue plus haut .

Tout le récit du *Déterreur* semble s'organiser autour de l'idée centrale du piège mortel. De là, deux versants du texte: l'un, menacé, l'autre, piégé, aspects liés à cette thématique dominante. Omniprésente dans chaque tableau réel ou fantasmatique, placée au coeur même du récit la mort figure comme sentence dès la première page du livre : « ***Ils m'ont longuement questionné. Mais voilà ce que j'ai répondu au procureur de Dieu et du roi qui m'a déjà condamné à mort.*** » (*Déterreur*, p. 9) , son exécution n'aura lieu qu'à la fin du texte : « ***Dans quelques heures, je serai détaché de ce monde ; la mort me réserve peut-être autre chose (. . .) Je les entends déjà, nous nous reverrons sans doute quelque part sur une autre nappe de gaz solidifié, vivants. je vous salue bien. . .*** » (p. 125) .

La censure si présente dans l'oeuvre touche aussi au silence, silence menaçant conjuré par « ***la stratégie du ressassement éternel*** » [170]. Lutter contre ce type de silence ne peut se faire que par un flux de paroles digressives et inopportunes ou en délire. Ces paroles ont un effet libérateur. Certes, le silence fait sentir l'importance et la valeur de la parole qu'il sauvegarde. « ***Il nous révèle de quel prix nous devons payer l'invention de la parole***. » [171].

Le silence, parole absente, se manifeste dans le texte par divers procédés : l'écrit lacunaire, le manque graphique, les phrases incomplètes, les blancs, les points de suspension. Ce vide typographique vient aussi inscrire l'inachevé scriptural et introduit les pièges du sens. Nul doute que ceux-ci renvoient à la question de l'identité et à celle de l'indicible, comme le montrent aussi *Une odeur de mantèque* ou *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*. Aussi, le récit constitue-t-il l'attente de la mort menaçante, d'où la présence de cette dernière obsédante et angoissante dans l'espace diégétique. Vis-à-vis de cette menace mortelle, le récit joue comme diversion et déjoue la mort ainsi qu'il prolonge la vie, même si, par ailleurs, la situation du piège mortel est sans cesse répétée à l'intérieur du champ récitatif et que « ***la mort (est) dissimulée derrière chaque page de ce livre***. » (*Le déterreur*, p. 74) .

Doublement menacé, *Le déterreur* s'énonce aussi comme un récit piégé. « ***Ah ! oui, ah oui ! Je suis trop vieux pour en dire long ! Trop vieux, tu rigoles ? Tes rats te diront que t'es tombé de la dernière pluie. Hein ! Tu te crois en taule, tu te crois en train d'expier, d'attendre qu'on te fusille. Quelle blague! T'as rêvé, mon vieux, tu t'es trop soûlé ce matin. C'est le commandant de gendarmerie qui t'a raconté cette histoire de bouffeur de morts (. . .) Et t'as brodé dessus. Tu t'es foutu dans des peaux trop serrées pour toi, mon pote, et ça a craqué, c'était inévitable***. » (p. 68-69) .

Récit d'un récit, « le bouffeur de morts » est un montage fictif en qui un « je » s'est métamorphosé. Personnage tout droit sorti de l'imaginaire, il prend une consistance réelle du début du texte jusqu'au moment où le récit se révèle piégé. Si ce produit fictif, cette figure mythique, double obscur d'un autre, incarne le brouillage de l'identité et une fuite dans l'imaginaire pour celui qui s'est mis dans cette peau trop serrée pour lui, il pose aussi le délicat problème de la fiction et de la réalité.

[170] Evoqué par Maurice BLANCHOT. *Après coup* . Paris : Minuit, 1951/1983.

[171] CIORAN. « Aveux et anathèmes » in *La Nouvelle Revue Française*. juil-août 1981, p. 1-24.

A cet endroit du livre (*Le déterreur*, p. 68-69) , on assiste au démontage des mécanismes d'une fiction qui s'était jusque là donnée comme une réalité. Quelqu'un se démasque, piégé par son propre récit. Pourtant, le je(u) poursuit la narration jusqu'à la fin du texte, est-ce le même ? Un fait est sûr, si on peut encore parler de certitude à ce niveau du récit, un « je » narrateur déclare : « ***Tout ce que j'ai dit relève de l'élucubration, de l'hystérie et du rêve mal dirigé***. » (*Le déterreur*, p. 125) .

Il annonce aussi qu'il va mourir. Nous comprenons qu'il s'agit du condamné à mort du début du texte, « le bouffeur de morts » . La fiction reprend donc le dessus ou est-ce peut-être la réalité ? Quelle valeur de réalité faut-il donner à la révélation de la page 68 ? Selon ses formules finales de déréellisation, tout le récit ne serait qu'une gigantesque machination et l'illusion resterait complète. Est-ce la fiction qui est réalité ? Y-a-t-il, comme l'écrit Marthe Robert, « ***déplacement de l'illusion qui consiste à afficher le faux pour obliger à découvrir le vrai*** » ? [172] . Dès lors, le récit s'avère piégé, raconter se révèle être une entreprise périlleuse, le langage recèle une fonction dangereuse.

Telles sont aussi les interrogations que soulèvent l'écriture d'*Une odeur de mantèque* . A l'ouverture de ce texte, le personnage central du « Vieux » s'apprête à conter naïvement au miroir l'histoire de son vol mais voilà que cette narration déclenche des situations inattendues et dévoile le pouvoir maléfique du miroir à son encontre. C'est ainsi qu'en libérant une puissance diabolique, les mots « djnouns, djin » démasquent la véritable nature du miroir (p. 7) et éclairent les zones sombres et profondes de son voleur : « ***Une fureur terrible l'animait, il était devenu une véritable machine infernale*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 9) .

Par ailleurs, le miroir volé se présente dans cette scène (p. 7-10) comme un élément dont la force magique, raison de son vol, va fonctionner contre son usurpateur : « ***Il me résiste le fils de djin*** ! » (p. 9) , s'écrie ce dernier qui « ***A ce mot encaissa un coup de poing fulgurant.*** » (p. 9) et va l'entraîner dans une série de mésaventures qui seront autant de pièges tendus à l'infortuné voleur du miroir. En même temps, la magie du miroir dérobé sera génératrice de récits aussi déroutants les uns que les autres.

Opère alors la magie de l'écriture de khaïr-Eddine qui procède par renversement, voilement, dévoilement ; ce qui devait être l'histoire du miroir volé devient celle de son voleur : « ***Nous t'emmenons, gronda quelqu'un ! Nous allons te montrer quelque chose dont tu te souviendras longtemps, sale voleur*** ! » (*Une odeur de mantèque*, p. 10) . L'inversion/confusion s'installe aux prémices du texte et le trouble est tel que cette première séquence s'évanouit dans la vacuité blanche, à l'instar du voleur de miroir : « ***Et il fut brusquement soulevé du sol. Il perdit connaissance.*** » (p. 10) .

Cette perte de connaissance produite par la force mystérieuse et géniale du miroir volé, s'accompagne d'une perte du texte qui s'efface à son tour, laissant une page quasiment blanche (*Une odeur de mantèque*, p. 10) . La perte des sens marque celle du sens qui transite dès lors par le vide, celui de la page blanche, du silence, d'une mort symbolique, contenue dans la perte de connaissance, pour se retrouver dans la séquence suivante : « ***A son réveil, il était dans une salle haute jusqu'au ciel*** » (p. 11) .

[172] Marthe ROBERT. *Roman des origines et origines du roman.* Paris : Grasset, 1972, p. 102.

Toutefois, le réveil évoqué s'effectue dans un univers irréel où le(s) sens ne se recouvre(nt) pas mais se trouble(nt) davantage: « ***Il était prisonnier d'une force jusque là inconnue***. » (p. 11).

La suite du texte va justement poursuivre ce principe d'écriture autour duquel s'organise celle du livre. En effet, à travers la métaphore de la marche vers « ***la montagne (qui) se dérobait toujours, tantôt là et tantôt beaucoup plus loin (qui) parfois même disparaissait purement et simplement.*** » (*Une odeur de mantèque*, p.15) , la troisième séquence figure la difficile avancée du texte vers un sens, contenu symboliquement par la montagne par laquelle le vieillard doit passer pour arriver chez le « sorcier fquih » . Celui-ci lui est nécessaire pour élucider « ***cette histoire (qui) avait trotté dans son cerveau (depuis) deux jours*** » (p. 18). Le sens recherché se dérobe sans cesse, à l'instar de « la montagne » , singularisée ici par l'article défini.

Tout au long de cette nouvelle étape du récit, il est question de la difficile et interminable marche du vieux dans une contrée à la fois familière, méconnaissable et menaçante (*Une odeur de mantèque*, p. 16) . Aussi, de multiples interrogations surgissent dans le texte et ponctuent la narration, laissant de nouveau apparaître les pièges du sens et les menaces qui guettent le texte : « ***Et lui était-il toujours de ce monde ? N'était-il pas mort et ne revivait-il pas des choses enfouies depuis longtemps, triturées par sa mémoire (. . .) Ne s'était-il pas trompé de chemin ?*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 16-17) .

Les doutes exprimés par ces questions, ajoutés à la confusion des espaces réels et fictifs - la Libye et l'Europe, lieux géographiques réels font irruption dans l'évocation de cette montagne imaginaire mais aussi réelle[173] - font de ce périple vers la montagne et le fquih-sorcier, une errance où la confrontation avec les éléments et l'espace qui les contient pose la question fondamentale du sens, comme souvent dans ce type de récit.

La fiction dans *Une odeur de mantèque* malmène le personnage en le projetant dans un espace qui se dérobe à l'entendement, lui tend des pièges : « ***(. . .) un monde sans fin, une immensité sans pareille (. . .) La nature, si cela en était bien une nature, relevait plutôt d'une énorme masse minérale*** » (p. 32) , lui fait prendre l'illusion pour la réalité ; réalité inventée qui lui échappe sans cesse. Tout se vit avec retardement dans un décalage constant : la réalité n'est jamais pleinement atteinte au moment où elle est vécue, elle n'apparaît dans sa totalité que lorsqu'elle se dérobe et rappelle son absence, sa fuite dans le passé et la déraison. Tout se passe comme si dans cette tentative de faire croire à la réalité de la fiction ou faire croire à la réalité des images, les mots se chargent de la densité, du pouvoir d'émotion, de la présence physique, accordés au réel.

Il en est ainsi du « supervieux » que le « vieux » cherche à atteindre vainement : « ***(. . .) plus il avançait et plus le fquih reculait ; les distances semblaient se distendre.*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 33) . S'engage alors une nouvelle lutte entre le « vieux » et le « supervieux » qui figure, au dire même du texte, la dialectique génératrice de la fiction/réalité transformant l'espace diégétique en « monde de fous » (p. 33).

[173] Puisqu'elle semble correspondre à cette montagne de Tafraout, maintes fois évoquée dans l'oeuvre . L'écriture ne craint pas d'emprunter à la réalité des éléments objectifs, noms de personnes ou de lieux connus, authentiques.

En tant que tel, celui-ci est révélateur d'une problématique scripturale et identitaire qui se joue au coeur même de l'ambiguïté. Elle en joue aussi : être et/ou ne pas être, entre l'affirmation et la négation de toute chose, tout en dénonçant les pièges de l'une ou de l'autre. En effet, tout n'est-il pas à l'image du « ***supervieux (qui) le narguait, grimaçant et bavant, s'arrachant même la peau du visage et la retournant comme un masque fripé barbouillé de peinture rouge.*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 33) ?

A travers ce qui semble relever de la parodie du conte fabuleux, notamment oriental et maghrébin, l'écrivain semble s'amuser avec la tradition du conte et ses mécanismes. L'écriture renoue aussi avec un principe caractéristique de l'oralité : réduire en illusion ce que la parole a construit comme réalité[174], c'est-à-dire pointer le piège de la fiction et de la création langagière, désamorcé par la parole elle-même : « ***Il ne rencontra que du vide car l'image du supervieux s'était aussitôt volatilisée (. . .) Ce n'était qu'une hallucination. Ce n'est qu'une image, qu'une vulgaire image. Une image, mon oeil! Tu te trompes encore enfant de chienne ! Effectivement, le supervieux n'avait plus l'air d'une image vaporeuse. . . Il était on ne peut plus vivant.*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 34) . « ***Le roman ne peut livrer le secret de sa production sans courir le risque d'annihiler les effets de la fictionnalité sur laquelle il se construit*** » [175] . Il nous semble que l'écriture de Khaïr-Eddine se plaît souvent à prendre un tel risque.

« Moi » s'interroge alors sur sa place dans le récit-rêve-« guet-apens » (*Une odeur de mantèque*, p. 58) : « ***Moi, dans mon rêve, où étais-je*** ? » (p. 58) . Il se retrouve piégé d'abord dans un lieu carcéral et policier où il est déclaré « en règle » (p. 59) puis dans sa propre histoire : ***« J'étais malencontreusement entré, (dans) la maison même de mon père.*** » (p. 59) et les mécanismes du rêve abolissant l'impact du réel, ici celui de la mort, enfin dans les mêmes obsessions de l'écriture, celles de l'écrivain : « ***Il vida sur moi son chargeur mais pas une balle ne m'atteignit.*** » (p. 59) , vision déjà présente dans *Agadir* et qui revient dans d'autres textes. Subsiste la menace de la mort, encore déjouée mais toujours présente et pesante. Domine aussi le risque de dérive, inhérent à tout récit entrepris. Ici, celui du terroir (p. 53) est relayé par celui d'un « moi » qui va accaparer la diégèse en la détournant de tout aboutissement possible.

Les parenthèses qui marquent la séquence (*Une odeur de mantèque*, p. 66-70) introduisent à chaque fois les propos d'un énonciateur différent dont l'instabilité finit par rendre son identité complètement ambiguë, particulièrement lorsqu'à l'intérieur d'une même parenthèse il est question à la fois de « il » et de « je » (p. 67) . Dans ce télescopage de paroles, il en est une qui vient se mêler à cette lutte, qui s'impose comme présence à la fois en dedans et en dehors du drame qui se joue et semble se complaire dans ce jeu de cache-cache. Le rêve et « l'advenir » annoncés par le supervieux (*Une odeur de mantèque*, p. 53) se déploient ainsi dans l'horreur du « désastre » (p. 54) collectif, multipliant les images et les visions apocalyptiques et conduisent au cauchemar, obligeant un « moi » à se dévoiler comme partie prenante de la tragédie collective : « ***Et moi qui revis là dans cette rue, passant comme un autre peut-être? Allant, voyant,***

[174] Voir les formules propres au conte traditionnel, déjà rencontrées dans *Le déterreur.*

[175] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 242.

écoutant l'un et l'autre » (*Une odeur de mantèque*, p. 57) .

Dans *Une odeur de mantèque*, comme dans la plupart des textes de Khaïr-Eddine, le piège de la parole se referme sur celui qui croit la détenir mais qui se découvre en fait victime et prisonnier de sa propre parole. Il apparaît alors que la parole piège en même temps qu'elle libère[176] : « ***(. . .) La prison ! Quelle prison, Bon Dieu ? Nous ne sommes pas en prison ici ! (. . .) La mort ? Mon oeil ! Je suis déjà mort, mes os parlent, c'est eux qui vous narguent maintenant ! (. . .) (Il ne pouvait pas être déjà mort, non ! (. . .) Paris ? Mais qu'est- ce que ça vient foutre ici, entre ces murs tranchants ?)*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 67-69) . La mise entre parenthèses de la parole ne signifie-t-elle pas la dialectique du piège libérateur, relevée ici ?

Le verbe diarrhéique du narrateur d'*Une odeur de mantèque* rejette ainsi une mémoire déréglée, confondant les lieux et les temps, réutilisant des dits déjà énoncés ailleurs[177], juxtaposant les dires des uns et des autres (p. 104). Il s'interroge finalement sur son propre soliloque : « Pourquoi je me raconte tout ça ? » (p. 102) , sans pour autant cesser de raconter, s'abandonnant à l'engloutissement subreptice de la parole mnésique. Ce que dit le narrateur à propos des termites ne s'applique-t-il pas à sa parole : « ***C'est vous dire que les termites et les hommes peuvent vous engloutir sans que vous vous en rendiez compte***. » (p. 107) ?

Symboliques d'un trop plein de la mémoire et de la parole mnésique ainsi que d'un vide à combler dans lequel s'originerait l'écriture, ces « anfractuosités » (*Une odeur de mantèque*, p. 116) figurent ici ce que nous analysons comme pièges du récit, confirmant le lieu scriptural comme terrain miné et périlleux. Cela se traduit dans ce passage par un rapport avec l'espace-temps empreint de négativité, de violence et de mort. Il en est de même de la relation avec la page blanche et l'écriture qui mènent à une confrontation redoutable avec soi : « ***(. . .) chez lui ? Plus rien !*** » (p. 116) , obligeant « je » à se démasquer et à proférer une parole qui vient combler le manque laissé par la disparition du « il » (p.116) .

De ce fait, une exigence de vérité s'impose, provocant comme souvent chez Khaïr-Eddine, une scène de dévoilement (*Une odeur de mantèque*, p. 119), un éclatement de la fiction construite jusqu'ici et la révélation : ***« Cet homme m'appartient, il est en moi (. . .) il est à moi.*** » . « Je » se démasque dans sa tragédie: « ***que dis-je ? Où sommes-nous donc, cher pote ? En enfer, vieux singe, nous sommes en enfer !*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 119) . Une fois dévoilé, l'enfer intérieur de « je » ne donne pas plus de cohérence au discours qui reste dans cette séquence (*Une odeur de mantèque*, p. 119-124) toujours aussi ambigu quant au jeu pronominal, brouillé quant à son contenu, hésitant entre hallucinations, fantasmes et souvenirs incertains, d'ici et d'ailleurs.[178]

Le récit de Tanger, carrefour des mirages/pièges de ceux qui arrivent comme de ceux qui partent, inscrit le lieu des désillusions et de la révolte. Celle qui éclate ici use de

[176] « Toute parole ressemble à un jeu d'échecs où les interlocuteurs sont à la fois joueurs et pièces de jeu. Le Marocain le sait. Pour chaque situation, il possède la formule et la sentence. » Abdelkébir KHATIBI. *Penser le Maghreb*. Rabat : SMER, 1993, p. 66.

[177] Dans *Agadir* et *Le déterreur*, notamment.

dérision, profère l'anathème, recourt au scatologique et au pornographique pour condamner un monde dont la négativité déteint sur l'être : « ***Toutes les calamités du monde se sont assises dans ma cervelle*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 144) . Le mal qui l'envahit alors est consubstantiel à cet environnement corrompu : « ***En fait, je me tarabuste, me casse, tombe en ruines sans que j'en sache rien***. » (p.144) , il pointe le désir de « ***me retrouver tout nu dans les bras d'une mère capable de me réinventer.*** » (p. 144) .

L'écriture joue alors de cette ubiquité et de cette ambiguïté d'être : « ***tiens, tiens, je me démultiplie, je suis qui, au juste ? Peut-être pas celui que vous croyez. On n'en sait rien*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 145). Voilà qui laisse entières toutes les possibilités d'être, sans doute pour échapper à cette négativité régnante. Là réside le piège essentiel de la fable initiale : le face à face avec soi que suggérait déjà la scène du miroir volé et détenteur d'un secret. De l'espace imaginaire, celui de la fable inaugurale, à l'espace identitaire, celui du Sud berbère, évoqué à la fin du livre, les trajets textuel et symbolique se sont avérés pleins de pièges puisqu'ils aboutissent sur un drame identitaire. En effet, l'aboutissement du livre découvre une origine spatio-identitaire perdue, éclairant ainsi le sens de l'origine fabuleuse du texte.

Si la fable individuelle du début est une fausse piste, la réalité collective finale dite à travers le récitatif, dénonce la falsification de l'identité. L'une comme l'autre disent la perte de la langue que pourtant le récit a tenté de retrouver et d'inventer à travers la multiplication des dires par lesquels il a à chaque fois, exprimé le processus identitaire comme principe langagier.

Le voyage qui s'annonce dès le début du récit d'*Agadir* apparaît alors comme une investigation au coeur de la mort, de ce qui est perdu - le point de départ de l'écriture à partir du natal prend une signification sur laquelle nous reviendrons - et une aventure dans les arcanes du langage et dans l'espace scriptural qui s'avère périlleuse. C'est aussi ce qui caractérise celle dans laquelle le narrateur se lance, « ***en vue de redresser une situation particulièrement précaire*** » (*Agadir*, p.1O), tout en exprimant son inquiétude devant la mission qui l'attend : « ***non vraiment je n'ai rien appris de rassurant sur cette ville*** » (p.1O).

Happée par cet univers des profondeurs où tous les repères se sont effondrés en même temps que l'espace, l'écriture du chaos est aux prises avec l'expression d'elle-même, à l'instar du narrateur d'*Agadir* qui lutte contre la perte de toute notion de sa propre identité: « ***Si ce bonhomme me tirait dessus, je n'en serais peut-être pas plus mort que je ne le suis déjà.*** » (*Agadir*, p.18) . En lutte contre les mots et les êtres de papier que sont tous ces personnages-lettres, - ici, ce sont ceux écrits par ce fou qui menace le narrateur de mort s'il ne lui retrouve pas sa maison (p.18) - , « l'écriture raturée d'avance » se débat avec le langage et pointe les pièges de ce dernier : « ***C'est affreux ce que les mots (. . .) ne vous lâchent plus*** » (*Agadir*, p.18). Pénétrés par cette atmosphère mortifère, les mots se font piège mortel, comme très souvent chez Khaïr-Eddine.

[178] (*Une odeur de mantèque*, p. 119 et 121) : « sous leurs pieds, l'oued sale charriant les merdes, les détritus, les spermes non engloutis par l'Utérus » (p. 119) ou encore : « Chez moi, où c'est chez moi ? » (p. 121) .

L'écriture révèle que le langage est un piège quand il prend une réalité. Ainsi, la lettre menaçante de son futur assassin déclenche chez le narrateur d'*Agadir* le récit de sa propre mort. Pris au piège des mots, le narrateur anticipe déjà sa mort prochaine dans une vision hallucinatoire (p.18-19). La perte du sens est aussi désignée ici comme menace de mort. Dans la lettre, l'assassin perd l'esprit et menace de tuer car retrouver l'emplacement de sa maison est vital pour lui. N'est-ce pas le propos même d'*Agadir* ?

Chez Khaïr-Eddine, tout texte qui se profile est un terrain miné et dangereux, totalement insécurisant : « c'est à peine si vous vous souvenez quelque peu de vous-même » (p. 9), lit-on dans *Corps négatif*. Il introduit dans l'univers psychique du narrateur de ce récit, à la recherche de ce « fil » , évoqué (p. 9), symbolique à plus d'un titre[179], posant l'écriture comme une introspection, déjà annoncée par les premiers termes[180] et son avancée comme une plongée périlleuse dans une intériorité pleine d'angoisse : « ***Comme si l'on vous enfermait dans une galerie sous le monde où vous aviez vécu, aimé, mais dont, pour peu que l'on vous délaissât, plus rien ne subsisterait. Plus rien***. » (*Corps négatif*, p. 9). Le texte pointe alors les pièges de l'écriture : « ***un mot ne signifiant rien, étranger à lui-même (. . .) Donnons-nous lentement. Mais je tombe dans une vraie consomption***. » (p. 29).

De ce point de vue, *Histoire d'un Bon Dieu* n'est pas à saisir dans le chronologique et l'événementiel mais dans cette intériorité symbolisée par cette « ***cave (où il y avait) un livre toujours ouvert. Ce qu'il y avait marqué sur ses pages m'intéressait et me faisait peur. Je suis descendu dans cette cave(. . .)Je voulais étudier ma vie avec détachement (. . .)*** » (p. 102) . Cette descente en soi qu'entreprend le « Bon Dieu » donnera lieu à un récit aux multiples ramifications, englobant de nombreux micros-récits. L'histoire du « Bon Dieu » devient une histoire à plusieurs voix/voies, entrecroisement de bribes de vies, histoire collective et sociale orchestrée par un narrateur pluriel, associant à la fois le « Bon Dieu » , le « je »/narrateur et les divers personnages, voix narratrices rencontrées au fur et à mesure que se déploie le récit en une chronologie fracturée.

L'écriture qui explose ici , à l'instar de celle de *Histoire d'un Bon Dieu* est celle de la lucidité vis-à-vis d'elle-même : « ***Ils l'ont mis à sac, l'ayant enchaîné à sa liberté. Cela ne veut pas dire courir l'espace ni tremper ses tripes dans les alcools du dépassement. Cela signifie surtout rester en place et se nettoyer de soi-même comme une étoile***. » (*Histoire d'un Bon Dieu*, p. 134-135) . Elle se charge de cette épuration de soi qui mène à la découverte que : « ***JE c'est terriblement MOI[181] qu'on déprime et réintroduit dans toutes les courses. Pas d'illusion***. » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 135) .

Cette « affaire » jamais élucidée (*Histoire d'un Bon Dieu*, p. 162) , d'assassinat et de complot, de fausses accusations contre le narrateur et de traque - le narrateur traque l'assassin de son ami et est lui-même traqué par la police et d'hypothétiques ennemis -

[179] Puisque se rapportant à la fois au fil de la narration, au tissage de l'écriture, à la trame du récit et au cordon ombilical.

[180] Les verbes « pousser » et « introduire » (p. 9) .

[181] En gras dans le texte.

maintient le suspens et nourrit une intrigue qui ne semble fonctionner qu'autour d'elle-même. Le mécanisme de l'intrigue se referme comme un piège : « ***Cette affaire est un tas de venin. Ceux qui l'ont secrété tournent à l'aigre. On les muselait. On leur mettait menottes et abots. On ne les voit plus. Ils sont peut-être cloués au sol d'un cachot comme si tout pouvait s'oublier***. » (p. 162-163) , peut-on lire dans *Histoire d'un Bon Dieu* .

Les deux dernières séquences du texte évoquent dans un « Ici *no man's land* » (p. 187) , entre rêve et hallucination, des scènes de violence, faite à l'être persécuté qui découvre - comme très souvent chez Khaïr-Eddine - sa tragédie intérieure : « ***Voici là-bas mon suiveur. Il est déjà mort : c'est moi qui tiens le fil de son sang (. . .) J'avais donc affaire à moi seul. A moi-même et à personne d'autre.*** » (*Histoire d'un Bon Dieu*, p.187-188) . Cette fin de récit vacille donc dans l'« ici-maintenant » trouble d'un « je » piégé par lui-même, « anonyme » (p. 187) et incertain car, s'agit-il du « Bon Dieu » ou d'un autre narrateur ?

Dans *Moi l'aigre*, prédomine aussi une problématique de la mort celle du « je » et du « il » , tour à tour mort l'un à l'autre pour que l'autre existe : « ***Il se repliait pourtant sur soi (. . .) et s'inventait une mort décente.***» (p. 8) . La mort concerne et menace aussi le dire : « ***Il nous écartelait dans sa mort interne. Pas un mot n'en sortait pas un.*** » (p. 7) . Elle guette l'écriture : « ***Les choses s'invectivaient intérieurement. Il avait fait son livre sans me prévenir, mais je savais que chaque seconde passée hors de lui était une vie qui ne coulait pas. Il n'avait pas de sort.*** » (p. 8) . Enfin, elle s'inscrit dans l'ordre des choses : « ***On clamait par-ci par-là qu'il avait occis ses dieux et tranché la glotte à sa mère (. . .) Il était dit qu'il n'aurait plus aucune espèce d'ancêtre.*** » (p. 8-9) .

A travers un dispositif de procédés de rupture, de télescopage, de renversement du discours, de brouillage des pistes, l'écriture mime la menace perpétuelle qui pèse sur elle, jusqu'à l'auto-dérision la transformant en balbutiement[182], jusqu'à la révolte meurtrière. « ***ABATTONS-LE*** ! » (*Moi l'aigre*, p. 12) , ordonne le narrateur à propos d'un roi, représentant de « royautés qui n'ont jamais été en règle avec elles-mêmes » (p.11) . La menace en question est alors celle qui « exile le talent » (*Moi l'aigre*, p.13) - notamment celui de l'écrivain - l'interdit (p. 13) [183] et le condamne à mort (p. 14) . Telle est l'ultime sommation de cette séquence (p. 9-14) .

Le même piège de l'auto-fiction, maintes fois déjoué dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine, scène réitérée de quelqu'un qui se démasque à lui-même se retrouve dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* . « ils » , « il » , « tu » , « je » sont alors autant de désignations à la fois successives[184] et superposées d'une identité qui se débat dans un espace où « tout s'enchevêtre » (p. 24) . Ces désignations d'un même objet/sujet de la

[182] « Ecrivait-il, c'était une tornade qui vous balbutiait » (p. 10) .

[183] « Le talent est en exil (. . .) Qu'on interdise tout simplement le talent ici (. . .) Le talent crève rustrement dans notre soleil » (p. 13) .

[184] Nous avons depuis le début du texte ces différentes séquences : récit de « ils » , récit de « il » , récit de « tu » / »je » .

narration sont aussi autant de modifications/ratures de l'oeuvre qui s'écrit, se dit et s'accomplit.

L'extranéité que suggère la désignation par « il » de celui qui est parlé, se révèle être un masque que l'écriture ne parvient pas toujours à maintenir, la parole trahissant les subterfuges de la narration pour semer le trouble : ***« ils filaient (. . .) le plantaient là, seul, grouillant de lui-même, en lui seul »*** (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 18) . Ce dispositif narratif vole en éclats lorsque fuse une parole directe et sarcastique (p. 23-28), mettant face à face « je » et « tu » , procédant à une dénonciation intempestive : ***« Sale con ! Tu crois que tu m'as possédé, hein ? »*** (p. 23).

Par ailleurs, la traversée de l'espace, détour obligé pour arriver à « bon port » , va être marquée par le récit de « je »[185] : « ***Mais voici ce que je vis tout au long du parcours***. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 62). Cependant, seuls les mots vont venir combler ce lieu habité par l'absence et la mort. Le récit né au bord de cette rivière, « à sec par endroits » (p. 62) est celui de la désolation et de l'impossibilité. Alors qu'il constitue à sa naissance, à l'orée du voyage, un élan, un investissement pour le je/corps/esprit, « ***à la recherche d'une quelconque vie tant dans l'eau que dans les fourrés surplombant le lit de la rivière*** » (p. 62) , le récit devient ensuite découverte de la destruction, du néant et de la mort et révélation de « ***la sale image de l'homme, bourreau inutile et fou, destructeur des espèces et des hommes*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 63) .

Ainsi, la catastrophe s'annonçait dès le début de la recherche de « je » à travers cette absence d'eau puis de poisson (p. 63) et enfin par l'image monstrueuse de l'homme responsable de ce désastre. A l'instar de la pêche truquée d'avance, se met en place « l'écriture raturée d'avance » . Dans l'accomplissement du désastre, - puisque l'esprit de « je » « le savait déjà » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 63) . Seule la pensée de « je » , survivant à cette catastrophe, résonne toutefois de « l'écho dérisoire » (p. 63) par lequel il caractérise l'homme destructeur : « ***Tout cela, mon esprit le savait déjà, l'avait toujours porté en lui !*** » (p. 63) . Dans cet itinéraire du « désastre » (p.65) retracé par le narrateur dans son propre parcours, tout semble « truqué d'avance » comme cette pêche dont « ***les hommes s'en revenaient bredouilles*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 64) .

La plupart du temps, la parole jaillit péniblement du néant d'une énonciation obscure, comme le montrent *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* ou encore *Agadir*. Le rôle de cette parole est de combattre le silence, le discours s'en trouve amplifié comme l'exprime la multiplication du dire. Il arrive que ce même discours soit au contraire réduit en cri comme dans *Moi l'aigre* ou *Soleil arachnide* .

Le silence n'est-il pas en rapport avec la notion de pièges que nous tentons de comprendre ici, comme espace d'obscurité et de grand péril d'où naît toute parole : « ***car comment supporter, comment sauver le visible, si ce n'est en faisant le langage de l'absence, de l'invisible*** ? » [186] . Dans ses piétinements, l'écriture tente de rompre sans cesse le silence qui menace sa parole : « ***ce silence du discours vide (silence des***

[185] Rappelons que dans le conte traditionnel maghrébin, le bord de l'eau, passage obligé aussi, est toujours propice à la narration et à la parole qu'il libère comme pour conjurer un sort qui la menace.

signifiants) renforce la voix (l'appel) » [187] . Nous sommes alors dans une écriture salvatrice. Le silence y fonctionne comme soutènement de la construction discursive, y compris dans l'hermétisme désigné[188] de l'écriture de Khaïr-Eddine.

Dans la tentative de faire un autre usage de l'écrit, de construire le discours autrement, il y a aussi la tentative de « ***visualisation du manque, de l'impossible et de l'impensable***»[189]. Ainsi en est-il de la scène du papillon dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* qui renvoie à une figuration presque picturale et exprime une reprise obsessionnelle comme l'extrait poétique qui rythme l'écriture d'*Agadir*, autant d'aspects qui visualisent les fantasmes qui sont de l'ordre du silence et dont la représentation efface ces frontières entre rêve et réalité.

Situés au centre de l'écriture de Khaïr-Eddine, les fantasmes sont en rapport direct avec le principe même de « l'écriture raturée d'avance » ; c'est bien autour du noyau fait de manques et de silences, constitués par ces fantasmes que gravite l'écriture. Celle-ci ne travaille-t-elle pas à les occulter tout en essayant, paradoxalement de les montrer de façon indirecte, par le parabolique, poussant à chercher la signification dans les interstices de l'écriture ? C'est aussi là qu'opère la stratégie de la dépossession.

Dans l'écriture du chaos, l'éclatement de la parole, son absence ou sa perte constituent une menace de dispersion et de disparition : « ***Ils parlèrent quelque temps la même langue mais chacun avait son langage, chacun donnait aux mots, un sens différent. (. . .) Il y eut des combats terribles dans la forêt et/ sur les monts. /La matière n'avait pas encore parlé.*** » (p. 14-15), lit-on dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*.

Mais on trouve aussi chez Khaïr-Eddine, comme chez les nouveaux romanciers, ce que Pierre Van Den Heuvel nomme : « absentification du sujet »[190] que nous analyserons plus loin en termes de « je » problématique. Notons déjà qu'il s'agit d'une stratégie scripturale visant à une représentation du non-sujet et à une désaffection de la fonction d'énonciateur – « Je ne communique pas » , lisait-on dans *Moi l'aigre* (p. 16) - C'est ainsi que lorsque la parole scripturale se vide de toute dimension subjective pour figurer la réification de « je » par exemple, elle pointe alors l'objectivité comme « ***mise en scène de l'objet qu'est devenue la parole perdue.*** »[191] . C'est notamment le cas quand le discours se fait dans l'absence de toute référence, les mots-objets occupent le devant de

[186] Rainer Maria RILKE. *Briefe* . Frankfurt : Insel Verlag, 1980, p. 901, cité par Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 69.

[187] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid.

[188] Par de nombreux lecteurs et critiques de l'oeuvre de Khaïr-Eddine.

[189] Jean-Claude MONTEL. « Le non-dit » in *Change* , « La narration nouvelle » . N°34-35, Paris : Seghers/Laffont, mars 1978, p. 53.

[190] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 71.

[191] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid.

la scène, dans l'évacuation du sujet et la discontinuité de la représentation, comme nous l'avons noté dans *Le déterreur*.

Souvent, dans l'écriture de Khaïr-Eddine, « ***le langage diffracté jusqu'au vide*** »[192] transforme le sujet en « grande enveloppe vide de la parole » , ce même « vide est le lieu du sens »[193]. La langue est alors perçue comme étrangère. Il ne s'agit pas simplement de retrouver le sens des mots communs[194] mais de leur en donner un autre par rapport à un autre référent. Le silence de chaque mot renvoie pour nous à celui de la langue perdue qui se taire derrière la langue française. Ceci contribue sans doute à renforcer l'idée de pièges du sens.

N'est-ce pas aussi le propos de *Légende et vie d'Agoun'chich* ? Le péril demeure l'une des constantes de ce voyage à plusieurs dimensions qu'est le livre, dont celle de l'écriture . Rappelons le passage où l'adolescente met en garde les deux voyageurs que sont Agoun'chich et le Violeur, quant à la suite de leur périple. Agoun'chich comprend alors que ce voyage cache bien des difficultés : ***« L'adolescente était là pour lui ouvrir les yeux sur sa condition de hère.*** » (p. 83) . Cette fonction éclairante de la jeune fille amène les deux voyageurs à réfléchir de nouveau à la poursuite de leur « aventure » (p. 83). Remarquons que c'est là une nouvelle remise en question de ce voyage, signe non seulement de l'hésitation et des craintes justifiées des deux voyageurs, mais aussi de ce qui va advenir d'eux.

Le texte multiforme déploie ses multiples facettes, invite à la lecture plurielle mais constitue néanmoins un terrain miné où la langue dissimule ses traquenards. Dans le labyrinthe narratif, nombreux sont les pièges du sens qui appellent une lecture ouverte. Il y a dans ce cache-cache avec le sens, un aspect à la fois ludique et angoissant quant au sens à donner aux mots. Déjouer les pièges du sens pour exister et survivre, fuir l'univocité du langage direct, pratiquer la polysémie, tel semble être le mode de fonctionnement du texte, pour « échapper » - terme récurrent dans *Histoire d'un Bon Dieu* - à la clôture du sens et à la menace qui pèse sur son expression « muselée » - autre terme retenu dans *Histoire d'un Bon Dieu*.

Chaque texte évoqué ici montre que réfléchir aux pièges du sens, c'est aussi tenir compte du ou des silences comme « ***trous textuels au niveau de l'acte de parole*** »[195] qu'est l'acte scriptural. Le silence représente un masque de l'écriture et aussi un piège, car en cachant il montre. Aussi, le rapport établi entre la notion de pièges, de silence, de non-dit qui peut devenir trop-dit et de manque, renvoie à la question de la dépossession très présente dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine

Les pièges du sens, ce sont aussi ceux de la langue qui provoquent le silence

[192] Roland BARTHES. *L'Empire des signes*. Genève/Paris : Skira/Flammarion, 1970.

[193] Gilles DELEUZE. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969, p. 162.

[194] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 71-72 : parle « d'écriture objectiviste » , notamment à propos des Nouveaux Romanciers pour lesquels il y a alors nécessité de sortir du sens usé des mots.

[195] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid. p. 65.

involontaire et pointent « ***cette non-parole obscure dont on sent la présence constante sur le plan de la matérialité textuelle (. . .) c'est le vrai silence du texte, situé là où le discours se tait, où apparaît « l'inconscient malgré lui » , où l'on touche à ce que le sujet ressent de la manière la plus intime, où ce qu'il a à dire s'avère indicible, point crucial du rapport qu'il a avec la langue, moment d'abdication.*** »[196].

A chaque fois que nous sommes face à une situation d'énonciation non réalisée, s'entend alors, se perçoit le silence de l'écriture, du discours de l'oeuvre littéraire. Le texte désireux de révéler son « secret », mais impuissant de verbaliser ses pulsions, donc condamné au silence, se fait construction d'un lieu qui réunit le manque et le désir et où se dépose le véritable sens du texte, « cette vérité secrète » de l'indicible et de l'innommable[197] que Lacan désigne par « une case vide » [198] . Les textes de Khaïr-Eddine sont la plupart du temps des histoires de communication défectueuse.

Les impossibilités qui marquent la plupart des récits renvoient à ces pièges du sens, à cette question du silence découlant de l'insuffisance du langage, de son inadéquation mais aussi de celle de la langue d'écriture. Lorsque l'écriture se heurte à une impossibilité d'expression, elle semble s'arrêter sur quelque chose d'essentiel, le silence en est alors la manifestation matérielle. Les signes typographiques : blancs, points de suspension, page blanche, traduisent ces arrêts/recommencements de l'écriture, signes aussi d'un mouvement de régression, de retour, sans doute en rapport avec l'identité.

L'impossibilité et le silence qui en découle ne marquent-ils pas le retour à un état premier du langage, le langage matriciel, lieu de silence mais aussi source de la parole? Cet état primitif du langage - en rapport pour nous avec la langue maternelle - est sans doute à chercher dans des lieux présents dans le texte et qui sont autant de métaphores, de figurations narratives. Ainsi, la ville souterraine d'*Agadir* et notamment la cave ou encore la tour/prison du *Déterreur*, tout ce qui a un rapport avec les trous, les lieux de chute d'évanouissement mais aussi les métamorphoses, les absences, les changements constituent des lieux où se tapissent le désir, le manque que les mots cherchent à combler.

Le silence de l'indicible, silence narratif, transposé par l'absence montrent bien comment le refus de la communication peut jouer le rôle d'un véritable actant, agent du désir obsessionnel qui pose la question de la vie et de la mort. Ces moments cruciaux dans le texte marquent aussi l'attente d'une nouvelle parole, issue du silence, même dans la défaillance de la langue. Cette attente correspond de notre point de vue à ce qui apparaît comme promesse de récit.

3) : Le texte à venir.

[196] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid. p. 81.

[197] Maurice BLANCHOT. *L'espace littéraire* . op. cit. p. 188.

[198] Jacques LACAN. *Ecrits I*. Paris : Seuil, « Points » , 1966, p. 125.

Dans son élaboration même l'oeuvre de Khaïr-Eddine se réalise à travers de nombreuses retouches qui dessinent une esthétique qui se place dans les cavités, les fissures et l'incomplet. Soumis à de perpétuelles modifications, comme nous avons pu le voir, le récit défie ainsi la fixité inhérente à toute écriture. Si le désordre du texte exprime une liberté revendiquée, un affranchissement déclaré par rapport à tout déterminisme spatio-temporel et identitaire, il semble aussi cacher une blessure et révéler une immense béance.

L'excès de récits, de langage et de parole est révélateur de la difficulté de formuler sa vérité obscure, et aussi du désir de la faire apparaître à travers le trop plein des mots. Cette dynamique de l'acte de verbalisation, forme de lutte contre le silence est sans doute à relier à la quête du récit.

C'est dans l'accumulation de manques que se construit le texte en quête de nouvelles modalités pour se dire. Le récit passe d'une modalité à une autre à travers l'esthétique de la fracture qui est aussi une esthétique paradoxalement génératrice. C'est ainsi que dans *Agadir* le séisme qui a touché la ville réfléchit, tel un miroir, le cataclysme intérieur du narrateur auquel le langage poétique sert d'exorcisme à l'anéantissement de l'individu, en proie à des visions hallucinatoires. Après le mode narratif mêlé au descriptif, le mode poétique vient exprimer à trois reprises (*Agadir*, p. 21-121-133) , la fracture spatiale, temporelle, intérieure qui fait l'essentiel du propos d'*Agadir*.

Ces trois fragments poétiques se font écho tout en se distinguant par quelques variations, comme les pièces interchangeables d'un puzzle que leur rapprochement constituerait. Ils se démarquent du reste du récit par leur typographie en italiques, les blancs de plus en plus longs qui les précédent, les propos auxquels ils font suite, tous relatifs à l'espace (p. 21), et enfin, le manque suggéré par ces propos et appuyé par les blancs précités, qui suscite l'émergence de ces séquences.

Organisateur du récit, l'emploi itératif de cette séquence sur le mode poétique, parole du « je » au milieu de cette abondance de mots/messages envoyés à lui, fixe l'image de la ville en délitescence, en même temps qu'il en fait - de l'image et de l'énoncé répété- le point nodal du récit. L'itération révèle aussi cette unité sémantique comme texte souterrain à mettre en parallèle avec la ville souterraine ; les italiques appuyant ici une présence poétique du langage, fascinante et inquiétante à la fois. L'écriture raturée porte alors, en sous-jacence, le texte englouti, refoulé qui tente ainsi par trois fois de se dire, malgré toutes les stratégies de brouillage mises en oeuvre.

Cette séquence qui se déploie dans le texte en trois temps et travaille le tissu textuel, constituerait ainsi une sorte de repère dans l'écriture du chaos. Elle marque sa place dans la trame du texte par sa typographie en italiques qui ponctue le texte et met en relief l'état émotionnel du narrateur submergé par sa mémoire. En effet, cet énoncé/leit-motiv se caractérise en tant que produit du flux mnésique où dominent des images marines : « goutte, replis, saccades, port, piscines, écume marine, je tangue, boue verte, côte » (*Agadir*, p. 21), porteuses de significations relatives à la naissance, aux pulsions vitales et aux forces destructrices. La ville anéantie y occupe une fois de plus, une place obsédante comme métaphore de la catastrophe intérieure, du traumatisme qu'elle provoque et ainsi exprimé par cette reprise.

Cette ponctuation du récit par la duplication d'un fragment sémantique concentrant autant de sens quant à la lecture du texte d'*Agadir* est importante du point de vue de la forme poétique dans laquelle se coule le verbe. En effet, cet extrait répété et donc amplifié par cette triple reprise, s'énonce dans un signifiant et une construction syntaxique habités par un souffle poétique. Jusque là, le texte s'est évertué à mettre en place toute une stratégie désorganisatrice du genre, de la langue et du sens pour rendre le séisme destructeur et l'effondrement des repères spatio-temporels qu'il engendre.

L'émergence répétée de ce fragment textuel met en avant cette forme spécifique du langage poétique comme violation systématique des lois du langage ordinaire, comme si le poète avait pour seul but de brouiller l'intelligibilité du message. Ceci d'autant plus qu'il s'agit d'un message inconscient, celui du refoulé, lié au traumatisme. Signalons qu'ici la présence poétique tient à la fois du phonique et du sémantique par la force des images qu'il anime et l'intériorité, au sens propre du terme, qu'il cherche à exorciser.

Celle-ci trouve sa métaphore dans la demeure-tanière (*Agadir*, p. 21-133) et la ville, « ***Ma ville à (re)construire*** » (p. 21) . A l'instar de la ville, le poète détruit le langage ordinaire pour le reconstruire à un autre niveau. Cette destructuration/restructuration passe par le poétique auquel le récit semble venir se ressourcer car il rend compte des interrogations intimes de « je »[199], amplifie son inquiétude et traduit son enfermement. Le poétique intervient aux temps forts du récit, verbalise une crise intérieure et constitue une voie ouvrant sur le théâtre, passage de la voix solitaire du poème à la polyphonie dramatique. Le théâtre prend le relais comme dire et lieu de cohésion et de quête.

Dès que le récit sort du théâtre, il perd tout repère et plonge dans un flot de paroles en délire, notamment lorsqu'elles touchent à l'histoire individuelle du narrateur, lui-même en perte d'équilibre, quand le théâtre n'est plus. De nouveau, le narrateur soliloque, tout en s'inventant un auditoire : « ***Alors je vous dis que l'histoire n'existe pas***. » (*Agadir*, p. 86) et se retrouve face à ses questionnements (p. 86-87), marquées par les nombreuses phrases interrogatives, dans l'espace clos et hermétique de la demeure.

Au regard de cette situation de perte du sens, le théâtre apparaît comme une tentative de structuration du discours et de la matière textuelle. La pensée et la parole tentent de se trouver ainsi une cohérence et une formulation équilibrée où le dire dans lequel le « je » « ***solidaire des gens qui (l') ont visité*** » (*Agadir*, p. 66) verbalise sa crise, ses tensions par le biais du bestiaire, de l'histoire et du mythe, s'équilibre dans les voix qui l'expriment.

A l'inverse le retour au narratif puis au descriptif (*Agadir*, p. 86-120) qui correspond aussi au retour dans la demeure, intériorité du narrateur et à son histoire personnelle est une fois de plus marqué par le chaos narratif, rendant difficile l'organisation de l'énonciation. Celle-ci est marquée (p. 86-87) par des énoncés courts, hachés se succédant à un rythme heurté, rendu par la ponctuation dont l'usage fonctionne comme traduction du piétinement de la pensée et des souvenirs et la désorientation du narrateur, de son « flottement » (p. 86) face à la force des interrogations qui l'assaillent (p. 86-87) ,

[199] « Je n'ai pas encore saisi pourquoi...Et pourquoi je m'inquiète pourquoi ? » (p. 21), « Mais je n'ai pas encore saisi pourquoi je cherche et ne trouve jamais Ma Ville » (p. 128). De la même façon, « Il y a un mot qui me manque. » .

relatives à son histoire, sa naissance et son origine.

Ainsi que nous l'avons déjà noté, la recherche de l'identité à un genre se traduit par le passage d'un genre à un autre, structurant, déstructurant le texte qui de rature en rature évolue vers cela même que l'écriture cherche à raturer. *Agadir* ouvre ainsi sur un ailleurs chargé d'avenir : « ***Je vais dans un pays de joie jeune et rutilante, loin de ces cadavres***. » (p. 143) et de virginité : « Ainsi me voilà nu simple ailleurs. » (p. 143). S'éclaire alors un espace de construction, lieu des possibles, champ scriptural, inauguré ici et que l'oeuvre littéraire de Khaïr-Eddine va investir par des textes toujours propulsés qui vont continuer de s'élaborer selon les mêmes principes déconstructifs et constructifs.

Nous avons vu comment dans *Corps négatif* passant du « je » au « tu » puis du « tu » au « je » (p. 102-103) , le récit bascule dans la troisième personne et dérive vers un micro-récit qui se construit autour d'un « elle » (p. 103-110) mystérieux. Cette séquence s'organise autour de souvenirs d'enfance relatifs à la mère et se poursuit (p. 110-116) à travers un discours/monologue qu'indiquent les éléments scéniques de la page 116, tantôt chant d'amour, tantôt invective contre la situation faite à la femme (p. 112-113) ou contre l'Europe (p. 114-115) .

Cette nouvelle dérive du texte (*Corps négatif*, p. 110-116) se déploie aussi sous une forme poétique (p. 113-116) reprenant la disposition strophique de la matière verbale et le rythme anaphorique et litanique propres au genre. Cette prise de parole s'inscrit aussi dans une mise en scène annonciatrice d'une nouvelle séquence dans le récit qui s'oriente vers le théâtre (p. 116-126).

L'élaboration du récit se poursuit dans la désignation de l'errance du « nom oeil » (p. 130) , en même temps errance de l'identité menée dans ce « **ROMAN MALMENE** » et cette « **NUIT** » [200] (p. 131) , associant la quête du nom et celle du récit. Notons ici ce que nous développerons plus loin : c'est bien dans le seul espace scriptural que s'entreprend cette quête.

Relativement à cette quête, *Histoire d'un Bon Dieu* met en scène des personnages dont l'histoire est sans cesse racontée mais reste toutefois virtuelle. Le désir de narrer leur histoire constitue l'essentiel d'une démarche scripturale qui ne va jamais jusqu'au bout. Ce sont toujours des histoires de vies tronquées, en lambeaux et donnant lieu à des bribes de récits. Ces personnages en quête de quelque chose et d'abord d'eux-mêmes, en lutte avec eux-mêmes ou leur propre fantôme, dialoguent et s'apostrophent.

C'est ainsi que l'écriture de *Histoire d'un Bon Dieu* poursuit son déploiement dans la séquence où « je » apostrophe « tu » (p. 177-178) , continuant ainsi ce qui apparaît comme une conversation souterraine, entamée puis interrompue et reprise sous différents modes, en une pratique courante dans l'oeuvre. La chronologie fracturée du récit livre ainsi des fragments textuels qui déroutent toute lecture car leur émergence dans le dispositif narratif dérive celui-ci vers un autre dire dont le lien avec le(s) précédent(s) reste obscur et souterrain.

Mutilée à l'origine, en difficulté pour se dire et se formuler, la parole est alors en quête d'un statut à travers un combat pour être et se dire, mené lors des différentes tentatives

[200] En caractères gras dans le texte.

du texte pour prendre forme. C'est dans l'éparpillement, l'éclatement et le grouillement que le récit tente de se faire entendre, en se déployant en diverses modalités, à travers une quête qui finit par donner un sens et une unité à ce qui apparaissait tout d'abord comme un magma textuel.

L'expérience scripturale prend place dans un processus d'auto-régénération par lequel l'écriture, chaque fois en perte d'elle-même, renaît, se déployant à partir de son propre manque. Elle donne quelques repères où le texte marque ses ancrages et ses références, comme dans *Moi l'aigre* (p. 39) où s'annonce un texte à venir : « ***Voici une partie du recensement de tes crimes. Dans ce réquisitoire (. . .) Il sera question dans ce qui va suivre*** » (p. 39) , texte porteur d'un théâtre où il sera question des hommes. C'est ainsi que l'écriture travaille contre l'oubli et la mort de l'homme, en devenant scène ouverte sur/à la vie. Elle indique en même temps ses propres fondements et repères, à travers les propos sur le théâtre.

Nous avons ainsi deux ensembles de mêmes caractères typographiques, annoncés l'un par « **UN FLIC PARLE** » (*Moi l'aigre*, p. 151) et l'autre par « LE COUSIN » (p. 154) entre lesquels vient s'insérer un texte de forme strophique et de typographie plus petite désigné comme « le théâtre » du « minable passant et le contribuable » (p. 153-154) . A l'intérieur de ces fragments textuels, deux mots se distinguent par leur typographie particulière « *aigritude* » (p. 152) et « NOIR INTEGRAL » (p. 154) .

La dernière séquence du livre (*Moi l'aigre*, p. 155-158) constitue une unité typographique, où les lettres se caractérisent par leur petitesse, qui se singularise comme texte ultime, donné comme en filigrane et porté par une voix rendue intérieure par la typographie même. Ces transformations typographiques, génératrices de textes, introduisent le rythme et la temporalité, tous deux présents dans le jeu polyphonique qu'entretient cette dernière séquence.

Au terme de la traversée du récit qui se donne comme étendue particulière à explorer, celle de *Moi l'aigre*, retenons que si celle-ci a révélé l'écriture comme « ***acte de solidarité historique*** »[201] par lequel, l'écrivain lie « la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste histoire d'autrui » [202], elle a surtout permis de suivre l'entreprise de subversion de différents ordres : politique, religieux, colonial, familial jusqu'à celui qui nous intéresse : l'ordre des signes, notamment ceux du langage : « ***mais j'ai fait un ouvrier digne de ce monde/cet ouvrier cassera le monde en deux/de sorte que la terre ne sera plus une planète*** » (p. 157) , déclare l'ultime voix narratrice de *Moi l'aigre*. Voilà qui désigne symboliquement cet ouvrier du langage qu'est l'écrivain, à la recherche d'un dire nouveau et affranchi, recherche qui oblige à un travail « ***à la fois destructif et résurrectionnel*** » [203]. Tel est le mouvement que suit l'écriture du texte chez Khaïr-Eddine.

Si l'émiettement du texte atteste la décomposition d'un univers et les cassures de

[201] Roland BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture* . Paris : Seuil, 1953/1972, p. 14.

[202] Roland BARTHES. ibid.

[203] Roland BARTHES. Ibid. p. 31.

l'histoire dont participe la voix narrative du texte, il semblerait que celle-ci s'efforce en même temps de les conjurer par un mouvement qui la porte toujours au-delà car, quelque chose s'accomplit dans le langage, valorisé dans sa fonction organique.

C'est aussi dans la problématique du genre telle que nous l'abordions déjà dans la subversion générique que se cache l'idée de texte à venir, comme le montrent *Agadir*, *Corps négatif* ou *Histoire d'un bon dieu*. *Moi l'aigre* poursuit cette même problématique. On y découvre aussi que chez Khaïr-Eddine, le texte laisse constamment percevoir une voix omniprésente, par exemple à travers la typographie, qui semble ne jamais perdre le fil et veiller précisément à ce texte à venir.

Le procédé de relance du récit ou promesse de récit, très fréquent chez Khaïr-Eddine, évoque ainsi les promesses et les reports de parole caractéristiques de l'oralité. Par ces transits qui constituent autant de relais, transitions, passages, les différents fragments du récit s'effectuent, s'enchaînent par la répétition d'un mot, d'une expression ou d'une idée[204]. L'écriture use de procédés narratifs, de systèmes scripturaux tels qu'elle perpétue la parole, le texte étant toujours à venir.

Ainsi, dans *Le déterreur*, nombreuses sont les promesses non tenues de récit qui n'en sont que la suspension : « nous verrons ça plus tard » (p. 12) , « ***J'y reviendrai plus tard, mon existence n'ayant pas commencé comme ça*** » (p. 13) , « je le démontrerai bientôt » (p. 13) , « prochainement, je décrirai peut-être » (p. 39) . Ce procédé dénote, malgré toutes les difficultés d'élaboration du texte, la quête permanente d'un récit sans cesse en devenir. Apparaissant comme un récit problématique, *Le déterreur* signifie malgré tout une véritable errance et quête du récit.

Ce qui nous est apparu comme l'aspect piégé et aussi piégeant du récit, à l'instar du *Déterreur*, par exemple, vient s'ajouter aux autres facettes évoquées plus haut, l'une éclatée, l'autre menacée, pour constituer la problématique du récit. Ces trois caractéristiques nous permettent de poser celle-ci en termes de manque et de désir, de refus et de quête. L'errance et la quête qui le commandent, paraissent susciter et justifier le récit, comme « lieu fermé d'un travail sans fin » [205] .

En effet, dans son avancée erratique, le « vieux bouc gâteux » dans *Une odeur de Mantèque* qu'est le protagoniste de cette scène[206] n'en finit pas de traquer le sens des choses pour finalement être pris lui-même dans ses rets comme dans cette scène où « ***quelques aigles décrivent au-dessus de sa tête des cercles concentriques*** » (p. 17) , provoquant chez lui cette interrogation : « ***Ne serait-ce pas l'avant-voix de l'enfer ? Ne s'était-il pas trompé de chemin ?*** » (p. 17) .

La recherche du sens, notamment de « cette histoire » obsédante (p. 18) qui conduit « le vieil homme » à traverser un espace, celui de la montagne, d'une étrange familiarité,

[204] Voir à ce propos le travail de Abdellah MEMMES. *Signifiance et interculturalité dans les textes de Khatibi, Meddeb et Ben Jelloun : Essai d'approche poétique* . Th. Et. Rabat : Université Mohamed V, Faculté des Lettres, 1989, vol. 1et 2, 497 p.

[205] Maurice BLANCHOT. *L'espace littéraire* . op. cit. p. 10.

[206] Qui ne manque pas de rappeler « le vieux bougre » du *Déterreur.*

semble vouée à la perte au fur et à mesure que la montagne se métamorphose en ravin, puis en précipice, puis en gouffre (p. 18) . Une nouvelle fois, l'évocation des « djnouns » (p. 18) anéantit cette traversée du sens, renvoyant le récit à son point de départ car : « ***il avait manqué son voyage. Je recommencerai, se dit-il.*** » (p. 18) .

Reste alors la promesse d'un récit à venir ! Ainsi, tout l'effort de construction entrepris lors de cette séquence (p. 15-18) , en vue de quêter le sens du récit, ce qui s'est manifesté au niveau de la narration par la marche du personnage vers son but et en même temps celle de l'écriture, l'une mimant l'autre, tout cet effort semble buter sur un mot, celui de « djnouns » et se heurter à un espace, celui de la montagne, qui s'évanouit aussitôt imaginé. C'est l'effondrement de cet univers entre réel et imaginaire, l'impossibilité des pensées de se formuler de façon signifiante que figure l'apparition des crapauds, qui, rappelons-le, symbolisent les pensées du vieux (p. 18) .

Si l'échec et la mort ont dominé cette traversée onirique que fut le passage précédent (*Une odeur de Mantèque* , p. 46), la suite du récit donne lieu à une interrogation qui interpelle le lecteur, tout en consacrant l'expérience scripturale qui se déploie ici comme errance vers l'incertitude et aventure périlleuse. Tel est le sens des propos qui inaugurent la séquence suivante (p. 50) , reprenant une citation du *Déterreur* et rendant plus trouble encore l'identification de l'énonciateur.

La mise entre parenthèses de la parole : « ***(Je ne puis tout transcrire sous peine d'être moi-même radié de ce globe.) (. . .) (Oui, tout ce que j'ai tenté d'oublier, de passer sous silence affleure maintenant. Tout, dans ce monde me sollicite.)*** » (*Une odeur de Mantèque*, p. 50-51) souligne la présence constante, déjà signalée, de cette voix intérieure de l'écriture qui raconte et se raconte en même temps.

Cette nouvelle étape du texte marque aussi le retour au récit du « vieil homme » qui, grâce aux houris et au sexe voit « ***toute sa vie (changée) en une sempiternelle coulée de lave.*** » (p. 50) . Toutefois, ceci ne paraît être qu'un coup d'oeil jeté sur ce que devient le « vieux » car il est aussitôt abandonné à son nouvel état que la narration expédie. Le récit semble ne pas vouloir s'arrêter sur cette vie paradisiaque sur laquelle il n'y a rien à dire. Par contre ce passage reste travaillé par l'urgence de dire autre chose qui relève du monde, non pas celui des houris mais celui des Hommes. Une tension à la fois mnésique et langagière pousse le texte vers un ailleurs récitatif, même si les parenthèses[207] tentent de contenir ce trop plein.

C'est ainsi que le récit est ramené à l'image obsessionnelle de l'enfant, de l'homme et de la femme en perpétuelle situation de marche errante (p. 52) ; l'écriture s'inscrivant dans une éternelle déambulation. La mort rôde encore dans cette scène fugace qui apparaît telle une réminiscence, sans doute en lien avec ce que le « je » « tente d'oublier » (p. 51) .

Cette menace de la mort, désormais inscrite dans chaque page du livre justifie cette errance de l'écriture, sans cesse dépossédée d'elle-même, qui ne peut se concevoir que dans la douleur de l'absence, de l'attente et de la différence, trois figures de l'écart et de l'altérité. A l'instar du personnage de cette scène (p. 52) qui « ***marchait, un point c'est***

[207] Celles de la citation p. 50-51.

tout. » , le texte ***« errait une fois encore »*** (p.52) , de nouveau, inexorablement déporté vers l'ailleurs du récit.

Très souvent chez Khaïr-Eddine, le texte (re)prend son cours par l'émergence d'une voix qui renoue avec la voix du récit premier, en restaurant le fil perdu de la narration : « ***moi, je t'en conterai encore (. . .) Je te dis encore*** » (*Une odeur de Mantèque*, p. 53) . C'est la voix du conteur, le « supervieux » qui maintient et permet la survie non seulement du vieil homme mais celle du récit puisqu'elle promet « un autre fait à venir » (p. 53) et qu'elle projette le récit vers un dehors - celui du paradis où se trouvent le « vieux » et le « supervieux » et celui du texte - que figure le futur du récit, l'advenir contenu dans : « ***Voici donc mon rêve, ami, pour que tu saches ce qu'il adviendra de ton terroir.*** » (*Une odeur de Mantèque*, p. 53) .

Suit une longue séquence (p. 53-54) qui expose les convulsions de l'histoire, à travers quatre tableaux, évoquant tour à tour la guerre du Rif (p. 54) , le peuple affamé (p. 56-57) , la ville en révolte, à feu et à sang, condamnant la tyrannie d'un « roi torve » (p. 55) dans un dialogue imaginaire entre Dieu et le Diable (p. 54-55) .

On se demande alors si le « vieux » n'est pas victime de sa « mémoire rébarbative » . Pourtant, cette « mémoire vomie » continue à se déverser à travers des spasmes respiratoires où le discours du « vieux » donne à voir des pans de sa vie, chargés de négativité. Mémoire malade que celle du vieux qui se laisse aller à une description iconoclaste de ses ébats vicieux avec ses femmes, juste après l'évocation de la mort de ces fils (p. 76-78), description qui va d'ailleurs dégénérer en boucherie : « ***Je me prenais alors pour un lion enlevant d'assaut une forteresse de viande crue.*** » (p. 77) .

Suscitant des visions de carnage, jusqu'à la nausée, cette description qui prend place dans « un abattoir du sud » (p. 77) , introduit le lieu sudique comme espace biographique et mnésique en ruines, d'où se dégage pourtant la vision de cette « ***montagne nimbée de neige et d'auréoles solaires*** » (p. 78) [208].

Dans *Une odeur de mantèque*, tout récit commencé semble comme absorbé par un autre et ne connaît de ce fait jamais de suite ni de fin, chaque nouveau récit restant inachevé, à l'instar de celui du rêve ou celui de la mémoire. Or, cet inachèvement qui prend dans l'écriture de Khaïr-Eddine des significations sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement, paraît fonctionner jusqu'alors dans le texte comme générateur de récit, puisqu'à chaque fois l'un reste en suspens parce qu'un autre vient en prendre le relais. C'est du moins ce que nous pouvons constater, pour l'heure, sur le plan formel. Il est notoire que ce mode de fonctionnement scriptural produit un texte éclaté, hétérogène, constitué de bribes de récits qui sont autant de récits virtuels mais rendant problématique toute saisie du champ diégètique.

La peur de la censure, de tout empêchement de la parole, toujours présente chez Khaïr-Eddine, est sans doute à l'origine de cette démultiplication du sens et du texte qui se déploie ainsi dans un mouvement insaisissable jusqu'au vertige. La fugacité, la mise en fuite constitutives de cette écriture de l'éphémère, de la discontinuité, de l'instantané accentuent le caractère insolite du texte.

[208] Notons que c'est un espace piégé entre les tenailles de la montagne- mère.

Si traditionnellement, le récit tend à immobiliser des instants de vie, des situations d'existence, ici, l'immobilisation est déjouée par le récit qui change sans cesse de forme, en ouvrant sur de nouvelles perspectives de récit ou de nouvelles modalités d'expression, même si le contenu semble terriblement clos.

Au début de cet étrange voyage que constitue « le livre à venir »[209], qu'est *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , les mots forment un espace carcéral, obstacle à toute communication : « ***Nous ne pouvions pas aller vers eux. Nous étions prisonniers d'un langage imperceptible, de gestes et de mimiques inextricables.*** » (p. 36).

Cette parole collective, captive « toile d'épeire » (p. 36) et impuissante : « ***Tout se transformait autour de nous sans que nous le désirions.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 36) devient au cours de ce périple, paroles en fuite, superposées, toujours en quête de sens, sorte de fugue, néanmoins rendues présentes par leur puissance vocale : « ***Nous parlons mais je ne sais pas ce que nous disons, chacun dit quelque chose et le tout est comme une musique, un ensemble de notes tantôt modulé tantôt discordant. Nous ne nous comprenons pas mais cela n'a pas d'importance tant que nous crions à l'unisson.*** » (p. 42) .

Du point de vue scriptural, le voyage dans « les univers parallèles » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 33-46) interrompt donc la parole en délire de «je» aux prises avec ses hallucinations angoissées. Paradoxalement, le voyage évoqué transporte « je » « ***dans ces mondes où jamais l'homme n'entrera*** » (p. 46) mais pourtant accessible à « je » et fait basculer le texte dans le récit fabuleux. Tous les ingrédients de ce type de narration sont réunis, de l'entrée en matière qui situe les choses à venir dans l'inouï, jusqu'à la magie de la mort régénératrice (p. 46), en passant par les enchaînements de situations de disparition/apparition et de métamorphose. La présence du bestiaire, le poisson-chien, typique de ce genre de récit, éclaire néanmoins un aspect inquiétant qui domine par ailleurs un onirisme angoissant, symbolique de cet extrait.

Le « répit » (p. 48) promis par le narrateur d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* sonne comme une sauvegarde assurée du récit et de ces êtres qui l'habitent, créations du « je » qui reste omnipotent dans cette affirmation: « ***Mais je leur accorderai encore un certain répit afin de les soustraire à toute destruction.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 48) . Ainsi, le désespoir n'est jamais total même si les mots laissent passer la réalité effrayante de « la ténèbre du monde » (p. 47) . La parole qui rebondit à chaque fois, arrive à occulter ce néant qu'elle ne cesse de convoquer pourtant. En se déportant (p. 49) sur une actualité, celle de l'immigration, rendue par le présent de narration, la parole toujours en expansion se déchaîne en propos incisifs sur « un monde atroce qui utilise en même temps qu'il refuse » (p. 50) , dénonçant le broiement de l'identité : « ***Nous autres à Paris nous crevons la dalle, nous sommes ratiboisés et insultés comme pas un !*** » (p. 49) .

Chez Khaïr-Eddine, il est fréquent que la transition entre une séquence et une autre s'effectue à travers une prise de parole. Quelqu'un parle – « ***le type qui me parlait*** »

[209] Pour paraphraser le titre de Maurice BLANCHOT.

Une vie, un rêve, un peuple toujours errants , p. 61) - et voilà le texte transporté ailleurs dans une autre direction. Cette élaboration en arborescences, ce développement de carrefour en bifurcation permet au texte de se déployer sur une large étendue et révèle une relation dynamique avec la forme et le texte comme objet qui change.

Il est utile de noter que ce dynamisme relationnel avec la forme transite souvent par la prise de parole comme propulsion, rebondissement, poussée du texte vers autre chose. Telle est la fonction jouée par les propos de mise en garde lancée par l'inconnu : « ***Ce soleil qui luit là-haut n'est rien qu'une peau d'orange plissée, dit-il en m'indiquant le quai au bas de la colline. N'y fais pas trop attention et surtout tâche de ne pas le regarder fixement, il est malsain, mortel.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 61) .

En effet, ces propos introduisent la défiance par rapport aux choses, en l'occurrence le soleil, et leur apparence trompeuse. Ils apportent de nouveaux éléments narratifs : le narrateur cherche le port et veut faire un film sur Baudelaire. Ainsi, la parole directe projette dans un instantané fictionnel où se côtoient l'imaginaire et le réel : le soleil/ « peau d'orange » et la présence irréelle de Baudelaire. Il arrive que la parole bascule dans le champ du pur fantasme par l'écriture de l'onirisme notamment rompant ainsi brutalement cet équilibre paradoxal, ce jeu de tension. Il arrive aussi que le lien se constitue - ce qui pourrait sembler rassurant dans la mesure où la continuité ainsi établie donne une cohérence, un ordre et dresse des repères - avec ce qui précède dans le livre, notamment page 45 où « je » devient « une entité » , c'est-à-dire un « esprit » (p. 64) . Nous le retrouvons dans ses pérégrinations et dans son projet annoncé (p. 61) par un personnage qu'il croise sur son chemin, de « faire un film sur Baudelaire » (p. 61) .

Cette entrée en matière où la parole prononcée joue un rôle de transit et d'introduction dans un univers fictif, constitue une ouverture sur l'espace narratif. En effet, ce qui suit, relève d'un imaginaire inspiré du conte, dont les méandres sont à l'image du propre itinéraire de l'écriture. Le narrateur doit se rendre au port, destination symbolique, en vue de réaliser son projet artistique de film sur Baudelaire, port qu'il voit mais ne peut atteindre sans détour en : ***« (. . .) empruntant les berges d'une rivière*** » (p. 62) . Dès lors l'écrit « ***est une parole qui nomme à la dérive, tel un son fluide, un objet déjà là et que le locuteur sait innommable*** »[210] .

Or, dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine, le narrateur se voit « sans âge attendant cet hypothétique autobus qui n'arrivait jamais, jamais n'était là pour m'emmener ailleurs » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 75-76) . A chaque fois, il apparaît dans l'énigme de cette attente « becktienne » , étranger à un espace toujours vide, déserté par les êtres chers[211], séparé des autres en une attente singulière : « ***. . .) attendant quelque chose qui n'arrivait pas.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 76) . Il reste dans le mystère de son exil : « ***moi sans âge (. . .) moi restant là observant (. . .) moi***

[210] Julia KRISTEVA. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris : Ed. Mouton, 1970, p. 103.

[211] Cf. la rivière vide, la route vide, le village vide (p. 62, 67, 71) et ici les « immeubles vides où je ne retrouvai plus les anciens amis » (p. 76) .

passant à travers eux sans qu'ils me voient, fendant ce bruit, cette grande agitation et rebouchant par-ci par-là quelques trous de mémoire (. . .) » (p. 75-76) , face à sa mémoire ruinée mais qui surgit néanmoins au fil de l'écriture, épousant parfois le rêve pour le « ***projet(er) dans une autre époque*** » (p. 77) .

Le narrateur d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* se perd dans son propre récit, usant tantôt d'un trop plein du participe présent qui le décrit dans sa précipitation et sa course désespérée après l'impossible, tantôt frappé d'amnésie et essayant en vain de « rebouch(er) les quelques trous de mémoire » (p. 76) , figurés par les points de suspension du texte. Ainsi, l'installation dans un rêve paraît impossible, la plongée dans un autre rêve montre combien l'écriture, se nourrissant de cet onirisme erratique, ne peut s'entreprendre que dans cette errance salutaire car promesse et désir d'un nouveau départ/retour : « ***Plongeons rapidement et tâchons d'aller jusqu'au bout.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 79) .

Dans le processus de la déconstruction/construction, l'activité scripturale cultive le passage de l'ordinaire au fantastique, l'illusion se servant du réel pour se cacher. Ainsi, dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, l'écriture plonge dans un rêve organisé autour du je/corps/papillon. Ce long passage (p. 33-45) qui marque le texte par sa densité et sa construction constitue dans le récit un moment focal tant du point de vue de la structure que de celui de sa signification.

En effet, ce micro-récit forme une entité quant à sa construction et à son sens. Il se situe entre deux séquences (p. 30-32 et 47-48) où « je » s'en prend à d'imaginaires assaillants figurant un bestiaire hostile dont « je » refuse d'être la « pâture » (p. 47) . Un certain nombre d'indices permettent de situer l'onirisme. La suite de ce récit mène « je » , omniprésent sur la scène scripturale, sur le terrain incertain où la présence du connu dans l'inconnu contribue à créer un climat d'étrangeté.

Cette relance du rêve poursuit l'aventure du récit qui se déroule en un lieu indéfini où s'entrecroisent la mémoire, le rêve et l'histoire revisitée par l'imaginaire de l'écrivain. C'est à la croisée de toutes ces voies que le récit fraie son chemin en quête de lui-même.

Il nous semble que ce type d'élaboration du texte formulée en termes de perte et de quête se détecte aussi dans *Légende et vie d'Agoun'chich*. Ce qui apparaissait au début de notre lecture du livre comme une séquence complètement en décalage avec la suite, tant au niveau du ton, comme partie documentaire plus que narrative, que du propos, en tant que reportage sur la réalité présente d'une région, le Sud berbère, marocain, prend une signification au vu du récit à venir. En effet, toute cette première partie du texte constitue en soi, une préparation à la légende.

Par ailleurs, la simple observation du temps tel qu'il se manifeste dans le récit, notamment celui du voyage, conduit à la constatation de la récurrence de ces deux indications temporelles que sont la nuit et l'aube comme procédé d'avancement cyclique du récit. Le leitmotiv du départ et de l'arrivée - des deux personnages mais aussi du livre et de façon inversée : le livre s'ouvre sur l'arrivée dans le Sud et se ferme sur le départ d'Agoun'chich - lié à celui de la nuit et de l'aube et associé à celui de la vie et de la mort, marque la notion de temps dans le récit. Le temps évoqué ici est organique en ce qu'il épouse le rythme du monde et de la Nature. C'est un temps premier, celui de la légende.

Enfin, c'est un temps dialectique - et principe d'écriture chez Khaïr-Eddine - jouant sur des oppositions qui dessinent tout un réseau de significations :

aube	nuit
départ	arrivée
vie	mort
parole	silence
récit	éclatement du récit
écriture	non écriture

Or, le voyage et son récit consistent à raconter les visions des deux voyageurs, autrement dit à affronter ses rêves, ses fantômes, soi-même, laissant apparaître une construction où la nuit reste associée au rêve, au voyage en soi et au Sud, lieu de croyances, de mythes, de souvenirs et de mémoire. L'aube est propice, dans cette construction, à la marche, au voyage hors de soi, à l'avancée vers le Nord. Ce temps organique privilégie la nuit, moment qui suscite le récit, le conte et la légende, favorable car obscure et receleuse de périls nous dit le texte, à la libération de l'imaginaire.

La nuit permet le voyage en soi, elle libère la parole sur soi et le dialogue entre le violeur et Agoun'chich (p. 68-71). La découverte de l'univers qu'elle permet aux deux voyageurs s'accompagne d'un dévoilement de soi à travers les éléments, la nature, les mythes et les croyances qui y sont relatifs. La nuit autorise une certaine présence à soi et à l'autre par l'attention portée aux éléments. La parole qu'elle génère exprime cela par le mélange de propos savants et de croyances mythiques, appuyant ainsi cette imbrication constante des divers aspects réels et imaginaires, de la science et du mythe.

Le voyage entrepris par le violeur et Agoun'chich (p. 59) semble avoir pour espace, l'onirique et le mythique, entre aube et nuit. L'évolution des personnages dans cet espace est plus plongée qu'avancée. En effet, ils sont pendant longtemps dans un espace du dedans : « ***Dans cette montagne impénétrable, par tous les lacets escarpés surplombant le chaos des roches et des torrents, en ce commencement du monde dont l'aube irise la précarité, Agoun'chich et le violeur allaient exactement comme deux fourmis légionnaires.*** » (p. 72) . Les deux voyageurs sont ainsi pris dans cet espace qui englobe la montagne, la terre natale, la famille et tout l'imaginaire relatif à ce haut lieu symbolique, dans une existence calquée sur le seul rythme des éléments.

Cet espace a du mal à s'effacer dans l'écriture, il la nourrit. De là, la séparation qui n'en finit plus et la multiplication des péripéties de ce voyage intérieur. Il semblerait que « sortir de soi », soit long, interminable et semé d'embûches. Car, ce lieu, cet espace du dedans est la « montagne-matrice » (p. 87) dans laquelle la mémoire et le souvenir gardent sur les deux voyageurs une emprise telle que le détachement, l'éloignement d'avec ce lieu sont sans cesse déportés par le rêve ou le cauchemar, les diverses rencontres qui s'y déroulent, comme celle de la folle ou l'adieu à la fillette et à l'épouse, les multiples apparitions qui y surgissent - ainsi les lieux hantés (p. 80-86) - ou encore le rappel de la mort de la soeur (p. 87) .

Chaque déplacement donne lieu à des péripéties, des rencontres menaçantes qui

ravivent le désir narratif, toujours présent, comme si la légende voulait prolonger sans fin quelque chose qu'on voudrait retenir. La narration fait surgir à chaque fois un nouvel élément épique, une nouvelle raison de se battre. C'est par exemple, le moment de la lutte avec « ***la bande à Bismgan, un négrier, un renégat et un tueur.*** » (p. 103-104) . Chaque avancée dans ce voyage, chaque détour du texte s'entreprend sous la menace de la mort.

Ainsi, l'épisode de la fillette piquée par le scorpion (p. 116-119) , grande parenthèse qui vient marquer cette première nuit au village du caïd, obéit à la même pratique, sans interrompre le récit. Au niveau de ce dernier, cet accident provoque un retour en arrière et s'offre comme une occasion pour ramener à la surface de la mémoire des faits de vie et de culture. Prétexte qui génère le texte, cet épisode met en scène l'aïeule, la vieille femme, à la fois savante et sainte, « ***psychothérapeute doublée d'une religieuse*** » (p. 117) .

Retenons alors que la mort-départ d'Agoun'chich, à la fin du texte *Légende et vie d'Agoun'chich* situe bien l'écriture dans une errance sans fin et « l'éternel ressassement » que nous évoquions plus haut. En effet, malgré les propos d'Agoun'chich sur sa vie future d'« homme ordinaire » (p. 159) , l'écriture semble se laisser une échappée, comme toujours chez Khaïr-Eddine. La fin du livre rejoint la plupart des clausules en forme d'ouverture sur autre chose constatées dans les récits que nous avons analysés au cours de cette étude : « ***Le jour même il enterra ses armes à côté de sa mule et prit le car pour Casablanca.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 158) . La métaphore du car est souvent là pour exprimer une parole toujours en voyage et en devenir.

Ainsi, le récit n'a ni début ni fin, de même, il n'y a pas de récit définitif ; il reste ouvert. N'est-ce pas de ce point de vue qu'il faudrait comprendre ce grand livre qui va d'*Agadir* à *Mémorial* ? De là aussi, la continuité c'est-à-dire le refus de la clôture de l'oeuvre. Nous avons nommé perte et en même temps refus du texte, toute entreprise de destruction du langage et de la forme verbale qui exprime aussi une désagrégation. Par contre, chaque effort de construction, la volonté de raconter, de dire et de créer, nous a semblé manifester le désir et la quête du texte.

Le dynamisme des formes qui impulse les métamorphoses du texte telles que nous avons essayé de les saisir dans ce chapitre, invite à retrouver dans la mise en forme même de l'oeuvre, difficile et douloureuse, rappelons-le, le processus de la création comme « ***mouvement, jeu d'équilibre et d'instabilité, tares, perpétuel réajustement en un lieu, l'esprit, où le conflit est roi*** » [212] . Comment se manifeste ce conflit au niveau scriptural ? Pour tenter de le saisir, nous allons dès lors nous intéresser à cette force qui anime l'écriture.

Chapitre III : Les mouvements de l'écriture.

[212] Claude LORIN. *L'Inachevé*. Paris : Grasset, 1984, p. 26.

Il s'agit d'interroger dans leur émergence, leur fonctionnement et leur finalité, deux principes fondateurs de l'oeuvre et énoncés par celle-ci, celui de « la guérilla linguistique » et celui de « l'écriture raturée d'avance » . Ce volet de notre analyse s'efforcera de comprendre comment et pourquoi dans cette oeuvre, la mise en forme et la mise en mots, conduites par « la guérilla linguistique » et « l'écriture raturée d'avance » , mimant dans une large mesure la mise à mort que tendent à figurer ces principes scripturaux, traquent quelque chose qui semble être remise en cause, chaque fois qu'elle prend forme, au fil d'un mouvement qui n'en finit pas et qui ne peut finir.

Surgit alors cette interrogation : « quel est le lieu du drame ? « Se posera pour nous la question des enjeux de cette expérience, ainsi que celle de la problématique qui sous-tend les stratégies scripturales perçues jusqu'à ce stade de notre recherche.

1) : « La guérilla linguistique ».

Nous avons vu précédemment que l'écriture de Khaïr-Eddine se situe d'emblée dans la remise en question et la déconstruction, s'origine dans un chaos préalable et fondateur, inscrivant la turbulence, le sismique et le tectonique comme caractéristiques liminaires de son processus. Travaillée par la thématique du conflit, de la rupture, de l'exclusion et de la marginalité totale, à la fois sociale, politique, culturelle et identitaire, elle ne se conçoit que dans la révolte, l'exil et l'errance, comme quête et conquête de l'espace, entendu dans son sens global : réel, imaginaire et symbolique.

Dès son avènement, l'écriture de Khaïr-Eddine s'est voulue en rupture et , « la guérilla linguistique » que l'écrivain déclare alors, s'exerce en premier lieu contre l'écriture elle-même. Tout texte de Khaïr-Eddine se caractérise par son désir de ne pas apparaître comme structure et d'échapper à toute norme. Aucune linéarité, aucune chronologie, le texte frappe et déroute par son aspect chaotique et la destruction des formes qu'il opère. En tant que telle, la subversion générique combat le pouvoir, la tyrannie, l'absolu des formes et des codes.

Rappelons que si cette notion fait l'objet d'un manifeste[213] à retrouver de la part de l'écrivain[214], l'écriture est là pour rappeler dans ses propos mêmes « la guérilla linguistique » . Si l'expression a été quelque peu galvaudée, il est bon de la resituer dans le contexte textuel dans lequel elle a surgi. Notons que c'est dans *Moi l'aigre* que l'on retrouve la référence à ce qui constitue les trois aspects fondamentaux qui caractérisent l'écriture de Khaïr-Eddine : « l'écriture raturée d'avance » (p. 15) , « la guérilla linguistique » (p. 28) , « la fonction organique des mots » (p. 29) . Manifestation d'un désir d'affranchissement par rapport au code et à la langue, revendication de liberté, « la guérilla linguistique » s'en prend d'abord à ce type de pouvoir, touchant à la pratique textuelle, à la syntaxe et à la langue. Considérons alors ce troisième récit de Khaïr-Eddine comme un livre-manifeste.

[213] Titre donné à un poème du recueil *Soleil arachnide* (p. 104-122) que nous analysons dans ce chapitre.

[214] Partagé par toute la génération de *Souffles* .

Chez Khaïr-Eddine, le texte est fortement animé par une dynamique de la contradiction et de la subversion, se démarque comme lieu d'un combat. L'écriture s'inscrit dans ce combat : « ***Ses textes n'étaient qu'une ultime guerre*** » (*Histoire d'un Bon Dieu*, p. 134) . Ecrire, c'est se battre et combattre. Le guerrier et le conquérant sont au coeur de cette pratique scripturale qui devient de ce fait, mise en péril : « ***je tue (. . .) ma machine est une bombe atomique (. . .)/ma plume serait un fusil asthmatique n'était sa grosseur, un fusil de fellagha ! /je la réunis en un acte seul qui n'apparaît jamais/comme tel*** » (*Soleil arachnide* , p. 120) .

Par cette stratégie de déconstruction des formes, l'écriture se meut dans le risque et l'esprit d'aventure, aventure périlleuse qui implique nécessairement la violence et la confrontation à l'ordre du langage. Génératrice de « l'écriture catastrophique » , évoquée par Julia Kriesteva[215] , elle met en évidence une non-conformité à un genre, une non-identité scripturale, une perte de référence et d'origine : « Où est le socle ? » (*Histoire d'un Bon Dieu*, p. 134), s'interroge l'écriture. Animée par la révolte-guérilla : « On lui avait enseigné la guérilla. » (*Histoire d'un Bon Dieu*, p. 134) , insoumise, « défi(ant) toute prostration » (p. 134) , prise dans une identité double et trouble: « ***L'Arabe donnait tout nu dans ses aisselles, fabriquant parfaitement le double du saharien.*** » (*Histoire d'un Bon Dieu*, p. 134) , elle s'affirme comme non-écriture : « ***je compose pour détruire aussitôt toutes mes croyances. Qu'elles soient verbales ou silencieuses***. » (*Histoire d'un Bon Dieu*, p. 134) .

Le processus de la guérilla renvoie à un concept guerrier et recouvre l'idée de lutte contre le pouvoir, avant tout celui du dire, visant un projet de libération par la parole, cultivant un jeu de dépossession et de réappropriation dans lequel la violence et la terreur prennent une dimension comme mode d'être de l'écriture. Tout ceci se déroule dans l'espace du dire porteur de violence, dans celui du langage, transformant ce dernier en langage projectile : « ***Les mitrailleuses lançaient des textes noirs et jaunes sur la terrasses de cafés.*** » (*Soleil arachnide*, p. 18) .

Avec la « guérilla linguistique » s'éclaire tout un projet d'écriture qui renoue avec le socio-politique qu'implique la notion, pose l'acte scriptural comme acte socio-politique : ***« ni roi/ni fureur/mais ce pouvoir d'un jour mué en séisme/sombré/parmi le lait noir de ma palmeraie*** »[216] (*Soleil arachnide*, p. 74) . « La guérilla linguistique » est génératrice d'un certain terrorisme dans le champ scriptural - c'est notamment la subversion générique que nous avons abordée précédemment - au service , nous semble-t-il, d'une cause ayant à voir avec l'oralité. Elle met en action un projet scriptural, singularisé par la dissidence par rapport aux codes, projet qui implique un type de rapport avec la langue, car il s'agit bien de « guérilla linguistique » . Nous avons vu comment la pratique textuelle s'inscrit dans cette dissidence. Le langage est bien le lieu de cette guérilla, dans l'entreprise de déconstruction/construction introductrice de la parole sauvage.

Tel est le projet scriptural de *Moi l'aigre* : donner voix à ce qui est occulté, censuré, assassiné par l'absolu, remettre en question cet absolu, refuser la tyrannie de l'UN, en

[215] *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. op. cit.

[216] En italiques dans le texte.

élaborant une esthétique de la guérilla, désignée par l'écriture elle-même : « ***j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là : un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés. C'est par ce texte que je compris que je devais m'engager une fois pour toute dans la voie de la guérilla linguistique !*** » (*Moi l'aigre*, p. 28) .

L'inauguration même du récit interpelle : ***« Hé quoi tante ricochant sur moi la strangulatrice martyrisée et sur le chien père aigri de l'insecte immunisé !*** » (*Moi l'aigre*, p. 5) et déroute par la construction de la phrase initiale. Introduisant ici beaucoup plus la substantivisation du verbe que l'action suggérée par un véritable verbe conjugué, le participe présent « ricochant » (p. 5) prend place dans une syntaxe insolite et étrange qui pervertit la langue dans ses fondements logiques et son fonctionnement naturel.

Ainsi, même les rares repères, les mots qui renvoient au connu sont brouillés, envahis, pervertis par l'anormalité, la monstruosité et la violence. L'interpellation initiale de *Moi l'aigre* fonctionne aussi comme une provocation par la mise en scène d'un dire subversif, par la perturbation de la construction de la langue et par les propos iconoclastes qui ouvrent ce récit. Ce dire subversif, celui de « la guérilla linguistique », investit l'espace scriptural.

Introductrice de rupture, la construction parataxique, fréquente chez Khaïr-Eddine, fait que les phrases s'équivalent et met en avant la fluidité du flux verbal, allant beaucoup plus dans le sens de l'oralité que dans celui de l'écriture. Le suggèrent les procédés d'inversion de la syntaxe ou la répétition du participe présent ou encore l'introduction incongrue de sons comme « Pf-fuite ! » (*Moi l'aigre*, p. 6) ou leur homophonie : « joviale Jubilant » (p. 6) ou enfin, le recours au néologisme : « la ville est ventrebouillotte » (p. 5) . Notons qu'en même temps qu'à une création de mots, le néologisme correspond à une libération de l'expression.

Remarquons que le mot-projectile, « le mot pistolet » (*Soleil arachnide* , p. 37) tient du langage comme expression d'une prise de conscience qui figure par ce même langage une expérience très subjective. Le mot-projectile renvoie au pouvoir narcissique des mots de soumettre le monde, contient une charge subjective qui fait du langage, une parole. Il est aussi à rattacher à la phonation comme décharge motrice qui permet l'explosion agressive sonore et réactive des traces mnésiques liées sans doute aux mouvements du corps, ainsi que la référence à la dévoration (p. 5-6) qui manifeste une oralité déjà présente dans le titre du livre[217].

La pratique de l'indétermination, l'absence d'articles témoignent de l'atteinte aux structures de la langue, tout en s'inspirant de la rhétorique de l'oralité. Ainsi, l'usage transgressif de la ponctuation correspond à une transgression contre tout académisme et contre l'ordre du sens dans le texte. Voilà qui rejoint l'absence d'organisation traditionnelle dans le texte : alinéa, paragraphe qui mettent de l'ordre dans le texte. L'absence de ponctuation est source d'ambiguïté, « ***la ponctuation posée fixe le sens, son changement le renouvelle ou le bouleverse, et, fautive, elle équivaut à l'altérer.*** »[218].

[217] En effet, les différents sens du mot : « aigre » y renvoient à travers le goût, l'odorat, la voix et le ton.

[218] Jacques LACAN. *Ecrits I* . op. cit. p. 197.

Nombreux sont les éléments qui corroborent l'hésitation dont joue l'écriture. Celle-ci fait reculer, par exemple, les limites de la phrase en supprimant ou en déportant le point final (*Moi l'aigre*, p. 7) . « ***La rhétorique classique refuse que l'idée puisse se morceler au-delà de l'alinéa. Ce qui porterait atteinte à la notion de « plan » et de « développement » : fondement de toute la littérature soumise à l'impératif de l'expression*** »[219] . Les majuscules qui marquent le début d'une nouvelle phrase ne suffisent pas à supprimer l'effet de confusion suscité par l'absence du point.

Les torsions subjectives du langage se justifient par l'aspiration à une liberté dans l'espace ludique que permet l'espace scriptural, poétique et qui renoue avec la liberté de jeu, avec le non-sens des mots, contre toute contrainte. Les règles diminuent cette liberté de manipulation du langage. Celle-ci ne renvoie-t-elle pas au chaos originel du langage dans lequel aucune forme verbale ne s'impose, aucune règle n'articule l'énonciation et qui empile les mots et les choses dans la grande masse indifférenciée des sensations ? C'est pourquoi, sans doute, l'acte de parole prendra progressivement une valeur métaphorique, substitutive d'échanges qui engagent le corps. L'objet-parole est alors soutenu par de puissants investissements pulsionnels que *Moi l'aigre* met bien en avant en évoquant « la guérilla linguistique » .

Cette esthétique de la guérilla qui semble caractériser l'écriture qui se décrypte ici, s'analyse et se livre, se proclame en rupture, s'accompagne d'une sorte de logique de la subversion et de la dissidence révélatrice du versant tragique de l'écriture : « ***Mais je devins complètement fermé pour autrui (. . .) J'en étais arrivé à rejeter mes proches, mes amis***. » (*Moi l'aigre*, p. 28-29).

Le respect des règles linguistiques traduisant un acte d'allégeance à toutes les futures conventions de l'ordre symbolique qui asservissent et humanisent l'individu, « la guérilla » est un mouvement de révolte de l'écriture contre les conventions régulatrices et d'autres, nous venons de le rappeler. Cette dimension de l'écriture entraîne la jubilation jusqu'à la perte de toute forme dans cette subversion même dont les conséquences sont soulignées par les propos rapportés du narrateur-scripteur,.

Il semble que Khaïr-Eddine pointe aussi le rapport d'incommunicabilité qu'il y aurait entre la communication et l'expression subjective, montrant que ce que la parole acquiert en communication, elle le perd souvent en subjectivité et réciproquement : « ***voici son texte : noir sur gris alucite poing grammatical Je ne communique pas*** » , lit-on dans *Moi l'aigre* (p. 16) .

De ce point de vue, le double et la « désertude » dont il est question toujours dans *Moi l'aigre* (p. 16-38) sont porteurs d'un texte qui s'énonce paradoxalement dans sa volonté de non-communication et d'illisibilité. D'emblée, le récit de l'écart, texte du double, se retranche dans un espace réfractaire à toute lisibilité immédiate où le brouillage des pistes commence par la confusion des signes, ici la couleur, « noir sur gris » , l'effacement de toute démarcation entre l'animal, « alucite » et l'humain « je », entre un énoncé et un autre, la disparition de la ponctuation ; autant d'éléments confirmant le refus de communiquer : « Je ne communique pas » (p. 16) .

[219] Roland BARTHES. *Essais critiques*. Op. cit. p. 178.

En cela, « la guérilla linguistique » s'étaye aussi sur le niveau ontologique d'une philosophie du langage, d'une esthétique, parfois jusqu'à l'hermétisme, au-delà du politique ou peut-être à partir du politique. L'expérience scripturale réactive l'expérience originaire de la communication et sa genèse, mais également la nostalgie et la crainte de son dépassement. Autrement dit, « la guérilla linguistique » renvoie, de façon plus profonde que la portée politique de l'expression, à ce qui se produit fondamentalement dans l'acte de parole.

De ce point de vue le poème « Barrage » (*Soleil arachnide*, p. 75-79) retient notre attention par rapport à cette dimension de l'écriture de « la guérilla ». Représentatif de l'ensemble du recueil, ce texte rend compte, tant par sa forme que par son contenu de ce qui préoccupe essentiellement *Soleil arachnide* : la remise en question du langage et l'aventure scripturale que concrétise ce premier ensemble de textes poétiques de Khaïr-Eddine dans lequel figurent, rappelons-le, ces premiers écrits.[220]

« Barrage » marque, au niveau du recueil, un changement dans l'écriture-guérilla. En effet, par sa disposition éclatée, le déploiement des mots-barrage, mots-projectiles, l'organisation spatiale du poème, figurant un véritable déploiement tactique du langage, tente de traduire par la vue - mais aussi par l'oreille car on entend ces mots - l'effort, la lutte de la pensée aux prises avec le chaos mais aussi avec le langage.

Le chaos affronté se situe à divers niveaux : « ***Dieu meurt (. . .)/ entre ma peau et moi (. . .)/ mille prisons (. . .)/ Kasbahs déterrées par un cyclone (. . .)/ je m'accroche au néant (. . .)/ je suis le boeuf noir que vous cherchez/évadé des mémoires en décombres*** » (p. 75-77) . Pourtant, très vite, l'écriture parvient à extraire de ces « mémoires en décombres » , le mystère du langage poétique : « ***je m'accroche au néant/et soudain les lombrics de l'enfance (. . .)/la rose perdue***[221] ***/devient langue/puis ordure (. . .)/mot juste/mot injuste (. . .)/ah ce Sud entre mes jambes raides (. . .)/je sème/resème..*** » (*Soleil arachnide* , p. 76-78) - Ce travail sur soi et la mémoire vise sans doute à instaurer « ***une fresque magicienne/où rompre est abolir les lois*** » (p. 76) .

Ainsi, le texte qui se met en place s'en prend à la condition d'homme, à l'identité, en termes de pouvoir et d'oppression, en une écriture de « la guérilla » où tout est inversé : « rompre est abolir les lois » , celles du langage en particulier : « on apprête une hache pour mon langage » (p. 77). Cette écriture de « la guérilla » procède à l'inversion de l'ordre des choses : « ***cette bouche expulsée de ma salive*** » (p. 76) ou encore à leur rature : « ***ville sans ville (. . .)/ homme sans homme (. . .)/ terre n'est plus terre/pierre plus pierre*** » (p. 77) .

Elle est aussi écriture de la colère : « ***je sème/resème (. . .)/tout au long d'une fuite d'astres en colère*** » (p. 78) , qui métamorphose « moi/une braise » (p. 79) . Menacé par son propre néant, dépossédé de lui-même : « ***(. . .) le monsieur se nourrit d'armoires/il s'achève par une apostrophe/claque au tréfonds d'un autre monsieur/derrière moi/au bout de moi/debout sur moi*** » (p. 78) , « je » tente de reprendre possession de

[220] dont « Nausée noire » qui date de 1964.

[221] ***Celle du pays de l'enfance, sans doute, tant de fois évoquée dans le reste de l'oeuvre.***

lui-même par l'accession à la parole et la réappropriation de sa propre voix : « ***donne-moi ta voix monsieur/je veux entendre la mienne/un éclair (. . .)*** » (*Soleil arachnide* , p. 79) .

L'écriture de « la guérilla » est aussi écriture infernale (p. 78-79) symbolisée par l'opposition entre la présence menaçante du néant et la promesse de l'apparition de l'aube. La dispersion des mots sur la page figure le déploiement du langage-barrage qui fait résistance contre le néant toujours menaçant, le langage porteur d'aube qui lui insuffle une nouvelle vie : « ***l'aube va éclater dans une de mes rides (. . .) /buvons l'aube/comme elle est double et fraîche et lente l'aube à tes narines*** » (p. 79) . Cette aube - qui n'est pas sans rappeler Rimbaud - donne à « Barrage » une portée symbolique dans laquelle le langage poétique revêt une possibilité d'émergence de la création face au néant destructeur.

Ici, l'écriture tend à montrer l'énergie à l'oeuvre dans cet élan créateur du langage poétique, en se servant, notamment, de la disposition typographique. Celle-ci se caractérise par ses mouvements de chute, de descente, par la prédominance de son mouvement abyssal. L'écriture de « Barrage » est marquée par l'oscillation entre l'éparpillement, la raréfaction du langage et la concentration, par la densité du langage, notamment dans le passage sur le Sud (p. 76) .

Certes, tous ces mouvements font du langage rarescent ou profus, une matière vivante, un outil, une arme car les mots se déploient dans l'espace scriptural comme un dispositif de guérilla. Ces mouvements traduisent surtout une lutte, une violence, une difficulté extrêmes et douloureuses. Ce morcellement, cette désarticulation de la phrase, d'où le mot semble seul émerger dans son isolement et dans sa nudité, figurent un grand désordre intérieur, soulignent les risques d'incommunicabilité et la dissolution dans le silence qui est très important dans tout le recueil dominé par la menace « d'un livre froid » (p. 78) .

« La guérilla linguistique » se justifie parce que « ***la parole en s'aliénant dans la cuirasse du langage marque dans un trop-plein de signes la présence d'une menace***[222] ***qu'elle a pour fonction d'exorciser*** »[223] . Dans son désir de communication, la parole se heurte à l'objectivité du langage et aussi à l'extranéité de la langue, qui peut difficilement rendre compte de sa vérité. Or, cette vérité refoulée semble s'éloigner du langage en prenant corps et surgir dans l'acte de parole lorsque celui-ci prend ses distances avec le langage, en l'asservissant en quelque sorte au mieux de ses intérêts.

Ici prend sens le « (. . .) pays d'exil » (*Soleil arachnide*, p. 103) qui est bien celui où se déroule la « guérilla » et où « je » s'« insurge » (p. 103) . C'est le lieu du poète-guérilléro, créateur malgré tout. C'est surtout l'espace du langage dans lequel « je » entre en action : « ***je jette (. . .) je tempête/j'allume (. . .) j'arachnide je mite/je trouve (. . .) je fais/intervenir (. . .) je m'insurge*** » (p. 102-103) . Ce lieu du langage et de l'exil est fait de violence et de lutte : « ***mon langage y bute violet mon langage isthme !*** » (p.

[222] ***De là, l'importance de la censure/menace déjà relevée dans cette analyse.***

[223] Roland GORI. « Entre cri et langage : l'acte de parole » in *Psychanalyse et langage , du corps à la parole*. Paris : Bordas, 1977, p. 70-71.

103) .

Le passage par l'« exil » - tel est le titre du poème situé entre « Nausée noire » et « Manifeste » (p. 101-103) - semble donc nécessaire pour conduire l'écriture-soleil, celle de la « guérilla » et aussi celle du dernier poème du recueil *Soleil arachnide* . Il semblerait donc que la guérilla menée par l'écriture de Khaïr-Eddine, mime la lutte entre parole et langage qui est accentuée ici par la problématique de la langue.

Ce qui est mis à mal dans « la guérilla linguistique », c'est l'échec du langage, sa cuirasse symbolique, l'imposture du symbole qu'il représente et qui est mis à mort dans le signe linguistique. Les désordres de l'écriture vectorisent l'intérêt pour les failles, les accrocs du langage : « les mots-cavernes » (*Soleil arachnide*, p. 7) , révèlent un autre ordre : « le désordre clairvoyant » évoqué dans *Soleil arachnide* (p. 22) . Disons que cet autre ordre, ce « langage neuf » , serait le signifiant-fou qui masque le lieu du drame, lieu d'une vacuité, d'une absence, révélateur d'un pouvoir, d'un ordre oppresseur qu'il affirme en le niant. Tel est le sens du poème comme il se déploie dans *Soleil arachnide* .

De ce point de vue, on peut se demander si « la guérilla linguistique » ne constitue pas une tentative de lutte contre la vacuité du signe linguistique, pour casser sa structure circulaire - un signifiant renvoyant à un autre signifiant - vacuité révélatrice dans une certaine mesure de l'insuffisance du langage et de la langue. Déjà, dans *Agadir*, l'élargissement de la phrase traditionnelle en un réceptacle, un gouffre béant, constituait un bel exemple de cette pratique langagière perturbatrice par laquelle l'acte de parole semble parfois s'hypostasier dans la vacuité du signe.

La diarrhée verbale qui caractérise aussi ce type d'écriture mêle plaisir et anxiété de parler/écrire de manière compulsive mais exprime aussi le vide ressenti derrière les mots qui s'échappent. N'est-ce pas là encore que réside le lieu du drame ? La parole est un acte, une tentative de réunification du Moi. Le morcellement des objets et du Moi est exprimé par la parole hachée, passant parfois par une « ***conception tragique du langage où le mot équivaut au silenc***e »[224] .

Le poème « Manifeste » (*Soleil arachnide*, p. 101-103) pointe l'expérience scripturale comme étant, d'une part, celle de « l'incommunicable-tunnel vrai ou lupanar » (p. 113) , d'autre part, celle d'un risque encouru : « ***On devient fou d'être une cicatrice d'irréel et de mots criés en toute hâte*** » (p. 113) et enfin, celle de la confrontation à l'instant de vérité : « ***La pièce commence où finissent les astuces***. » (p. 113) .

Dans cette évocation même de l'aventure scripturale, « Manifeste » est aussi un texte traversé par un souffle épique et tragique : « ***Je fermai tous les livres et je n'ouvris que ma mémoire/on me dit que la parole n'a besoin que d'un homme/habitant le rail des chemins intangibles (. . .) on fit en sorte que ma voix ne soit plus qu'un tonnerre/brandissant sa quéquette au-dessus de la ville morte/du sang giclant répudiant même la lumière*** » (p. 114) .

Le texte fait entendre le chant de la « mémoire éventrée » de « je » mais aussi celle « des êtres travaillés par les codes » (p. 114) du « terroir terroriste » (p. 121) et du monde pour crier la mort de la pensée et de l'homme : « ***Il buvait des sangles/noires et reflétait***

[224] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 84.

la Pensée et l'homme se souvenant de/sa/stature » (p. 114) . Il est aussi célébration frénétique parce que désespérée de la poésie par laquelle il tente même dans la dislocation du langage (p. 115) de retrouver le sens des choses.

La guérilla serait une lucidité vis-à-vis des masques dont le langage se couvre ou qu'il figure parfois et des parades auxquelles il donne lieu : « ***Ma peau se désapprend pour accomplir sa désintégration en même temps qu'elle se reconstitue dans un langage où les mots sont séparés de leur texture phraséologique ordinaire, celle que les yeux subissent de prime abord et que l'oreille traduit par une association nécessaire à une aventure à venir.*** » (*Soleil arachnide*, p. 106). « ***La position intermédiaire de l'acte de parole le situe en ce lieu scandaleux entre le moi et l'objet, entre le rêve et la réalité, entre le corps et le monde extérieur, que Winnicott désigne comme l'aire transitionnelle , espace libre où se localisent le jeu et l'expérience culturelle.*** »[225]. Cet espace potentiel libre se situe entre le dedans et le dehors.

La violence faite à la structure syntaxique qui trouve une concrétisation dans l'expression « poing grammatical » (*Moi l'aigre*, p. 16) est elle-même symbolique des tensions qui travaillent l'être. En tant que prise de parole, l'écriture semble s'insurger contre la double vassalité du langage aux contraintes du corps et du code, contre la régulation formelle de l'activité verbale dans l'élaboration de la phrase et du texte, contre la tentative d'effacement du sujet dans la parole et le langage.

Un texte comme *Le déterreur* illustre bien la mise en jeu de l'acte de parole, en tant que lieu de guerre de et pour la parole « en une perpétuelle dépossession » (p. 59) , entre cri et langage, corps et code, subjectivité et objectivité. Or, « la guérilla linguistique » révèle que la parole ne peut advenir que dans cet espace libre entre le corps et le code, la subjectivité et l'objectivité. C'est peut-être cette difficulté que l'écriture met en scène, ce dont elle rend compte. Tous les bouleversements dans l'économie textuelle, toutes les ruptures d'équilibre qui les accompagnent révèlent la structure paradoxale de l'acte de parole, les utilisations extrêmes qu'elle subit.

Tout ceci annonce d'emblée que l'écriture appartient à la vie du corps. L'acte de parole se situe en un lieu oscillant constamment entre le langage, le code linguistique et le cri comme décharge motrice du corps : « montée de hurlements étouffés » . L'expérience scripturale cristallise et révèle cette position paradoxale de l'acte de parole dans sa double allégeance au corps et au code, à la subjectivité du désir et l'objectivité du corps. De ce fait, disons que le champ scriptural et plus généralement celui de la littérature se plaçant dans un jeu de limites spatio-temporelles, est ici éclaté. Nous avons tenté de le démontrer dans la présentation de l'espace scriptural et la double thématique du séisme et de l'errance, associée à la révolte, toutes deux impliquant le corps.

Ce champ est ainsi recherché comme espace de liberté. « La guérilla linguistique » correspondrait alors à la quête d'un espace libre dans le langage entre corps et code, subjectivité et objectivité, sorte d'espace transitionnel, de structure paradoxale, mais nécessaire pour que la parole advienne. Cet espace est soutenu par le jeu de forces antagonistes par lequel la parole détient son pouvoir de création, lorsqu'il est vraiment

[225] Roland GORI. op. cit. p. 84.

symbole, c'est-à-dire lieu entre subjectivité et objectivité qu'il transcende.

Il nous semble que « Nausée noire » (*Soleil arachnide,* p. 80-100) figure cette quête. C'est un long poème qui du « prisme ouvert » sur « nulle/cause pour vivre » (p. 80) à l'interrogation « où serait alors le lieu de notre exil ? » (p. 100) se construit en 16 strophes autour des thèmes associés du sang, du lait et de l'encre. Dans cette association, « je » se construit « syllabe par syllabe » (p. 87) dans le souvenir de l'enfance « morte à vif » (p. 96) , l'évocation de la femme, la glorification du peuple. Sous la menace du néant et de la mort, l'écriture figure dans la longueur même du poème, le déversement. Elle pointe dans ses propos ce lieu de la poésie où se mêlent le sang, l'écriture et la lutte : « ***la terreur dans ton corps/comme l'encre de chine/il est temps de sortir/mon sang noir plus profond dans la terre et dans la chair du peuple/prêt au combat/je ne veux plus de couleurs mortes/ni/de phrases qui rampent dans les coeurs terrorisés*** » (p. 83) .

Le poème « ruisselant d'encres/noires » (p. 83) , à l'instar de ce passé ***« foudroyant (. . .) surgi du plomb qui l'a brisé*** » (p. 84) semble lui-même naître de ce néant qu'il évoque, échapper à la mort que suppose le combat dans « la guérilla » déclarée (p. 85-86) « ***et donner au futur le fruit le plus/étrange*** » (p. 86) . Il devient alors « instrument » de « guérilla » : « un poème parfois me vient comme une pierre » (p. 89) . Cette « Nausée noire » dans laquelle le sang, le lait et l'encre sont confondus dans la même « phrase artérielle » (p. 94) mime dans sa forme et ses images dominantes cette lutte que le poème mène jusqu'au bout de lui-même (p. 99-100) , sans doute en quête de la « phrase inédite » (p. 99) : « ***ma lutte est geste de qui aspire à vivre sans/autre éternité que ses propres blessures*** » (p. 100) . Le poème annonce l'exil collectif : « ***où serait alors le lieu de notre exil ?*** » (p. 100) et indique sans doute la poésie comme lieu même de l'exil en question.

Très souvent chez Khaïr-Eddine, l'acte de parole s'assimile à l'objet corporel dont il est la métaphore en révélant sa position liminaire et paradoxale dans un espace libre aimanté par des forces antagonistes ainsi que sa dimension psychologique. L'écriture/écoute apparaît alors comme une traque de tout ce qui manifeste la vie dans sa diversité. Elle est recherche de « la fonction organique des mots » (*Moi l'aigre*, p. 29) et s'accomplit en un acte éjaculatoire dont la dimension subversive n'échappe pas : « j'éjaculai un texte différent » menant à « la guérilla linguistique » (*Moi l'aigre*, p. 28) .

Celle-ci réunit l'acte de parole et l'expression corporelle, « le dire » et « le faire » , confondant prohibition et plaisir. Elle serait la lutte contre le code linguistique dans laquelle s'inscrit le désir. Cette lutte est transcrite au niveau scriptural par toutes les distorsions relevées ; elle figure dans l'espace symbolique les dimensions imaginaires et pulsionnelles de la parole et du langage : « j'éjaculai un texte » . C'est sans doute là que réside l'intérêt de « la guérilla linguistique » déclarée. Ecrire et éjaculer sont absolument mis sur le même plan, le même acte qui s'inscrit dans celui de « la guérilla » .

Ecrire, c'est aussi vomir, se vider de soi, l'écriture se faisant évidement et correspond de ce fait à un débordement. C'est notamment le cas dans des textes tels que *Corps négatif*, *Le déterreur* ou encore *Une odeur de mantèque* . Voilà qui crée une dépendance par rapport à l'écriture qui actualiserait l'imago maternelle - sur laquelle nous allons revenir - le discours figurant ici le vomissement du désir : « ***mort/hyène funeste/je te***

vomirai toute » (*Soleil arachnide*, p. 94) .

« ***Le code linguistique a la force d'un objet qui résiste aux pressions subjectives. En s'objectivant le langage acquiert une intelligibilité qui se paie par l'aliénation du sujet aux règles d'un système et aux postures imaginaires de l'identification. Cette référence du locuteur à un système garantit une identification non fusionnelle entre le moi, l'objet, le symbole et la chose symbolisée. Mais cette fonction d'identification du langage constitue l'aliénation de l'homme, la forme emprisonnant le contenu, le sujet s'éloignant de son corps dans l'éblouissement des reflets du langage.*** »[226] . De ce point de vue, le poème « Manifeste » dans *Soleil arachnide* éclaire le combat mené pour échapper à ce type de violence. Ajoutons qu'ici l'aliénation est redoublée par la question de la langue, notamment dans sa dimension maternelle.

Il s'agit d'un manifeste par rapport à l'écriture et au langage dans lequel nous allons retrouver tout ce qui constitue l'univers fantasmatique, imaginaire et scriptural de Khaïr-Eddine. Relevons tout d'abord ce qu'il appelle lui-même « ***le mouvement et la fréquence de la parole conquise dès lors qu'on s'est opposé au principe statique de son originalité reconnue*** » (*Soleil arachnide*, p. 106-107), c'est-à-dire la parole dans son opposition au code, réfractaire à toute fixité.

L'écriture « lumière (qui) décrit la trajectoire des vérités éteintes » , lieu « d'un conflit moderne » , dans « ***l'espace (. . .) d'une tragédie noir-sur-gris-ble***u. » (*Soleil arachnide* , p. 105) définit l'écriture « guérilla » « ***qui gigotait en moi ne giclât qu'irrégulièrement mais d'une façon électrique et prenante.*** » (p. 105) dans ce qu'elle peut avoir de puissance d'effraction mais aussi d'énergie incandescente : « ***Qu'un regard s'y fût posé, il eût brûlé verticalement sans qu'on put deviner qu'à la longue la vraie composition n'en tenait qu'au fil de tant de vies gâchées d'avance !*** » (p. 105) .

Ainsi désignée, cette parole exprime tout un travail sur soi : « ***j'ai descellé mes vieilles entorses/grave la cité dans son fruit dénoyauté/ce néant multiplié par elle-même*** » (*Soleil arachnide* , p. 104) jusqu'à la découverte : « C'est moi mon vrai père ! » (p. 107) . Ce type de parole s'ouvre alors sur le théâtre intérieur (p. 107). C'est pourquoi, l'écriture instaure dès l'abord une stratégie de communication violente, imposée, urgente et impérative.

L'ouverture du récit, *Corps négatif*, est une plongée dans l'univers de Khaïr-Eddine par l'apostrophe au narrataire que constituent les premières lignes, pour une écoute exigée, même si « C'est long, exténuant, effrayant. » (p. 9). Cette lecture de l'incipit qui éclaire une situation de parole dans laquelle le narrataire est brutalement projeté, propose de dénoter là un rapport établi avec ce narrataire à la fois dans la complicité et l'agressivité.

Le destinataire virtuel de cette communication est mis en présence d'un texte - celui-ci, précisément - dans lequel « ***On vous pousse fortement, on vous somme de vous introduire*** » et qui commence « ***à chercher le fil qui vous semble un instant exister entre vous et quelque chose*** » (*Corps négatif*, p. 9) . Là se situeraient

[226] Roland GORI. ibid. p. 89.

l'aliénation et l'éloignement évoqués précédemment. Le « vous » qui figure dans le texte peut aussi désigner, outre un narrataire potentiel, le « je » qui apparaît (p. 10) et que l'on devine à travers cet énoncé : ***« c'est à peine si vous vous souvenez quelque peu de vous-même.*** » (*Corps négatif*, p. 9) .

Ainsi, ces lignes introductrices qui exigent une écoute immédiate, sans préalable, interpellent et choquent : « ***(. . .) les mots qu'on prononce vous heurtent entre les côtes (. . .)*** » (p. 9), tout en faisant naître le mystère et l'étrangeté par ce « *quelque chose* » dont l'écriture en italiques accentue la singularité d'autant plus inquiétante que tout « vous est complètement étranger » (*Corps négatif*, p. 9) et souligne l'éloignement de soi évoqué ci-dessus. L'acte de parole est pris dans une économie pulsionnelle, dans des mouvements antagonistes qui le soutiennent, le maintiennent par un jeu de tensions. Celui-ci met en scène la situation paradoxale d'être à la fois dans la séparation, le détachement, la différenciation et la solitude et son déni, en une sorte de dedans/dehors. N'est-ce pas la situation de l'écrivain maghrébin de langue française qu'est Khaïr-Eddine ?

Car par l'écriture, *Corps négatif*, l'oeuvre dans son ensemble, pointent, nous semble-t-il, la tentative de la parole d'exprimer à l'autre quelque chose de sa subjectivité, lorsqu'elle se situe en ce point d'équilibre des forces subjectives et objectives, en ce lieu paradoxal[227]. Autrement dit, le conflictuel, la violence sont déjà là dans la création, comme l'a souligné Blanchot, comme acte de parole et d'expression. Cette « guérilla » inhérente à la parole, en quelque sorte, est ici doublée par la langue. Elle est la tentative d'éloignement du code et de la communication pour se situer justement dans le jeu créateur dans lequel surgit l'altérité refoulée. En cela, « la guérilla linguistique » implique la résistance et l'écriture comme acte de résistance contre l'allégeance du langage au code, en particulier celui de la langue française et celui de l'écrit.

« La guérilla linguistique » impose la parole comme action violente. Elle rappelle que le langage est nécessairement, dès son acquisition par l'individu, dans une tension. « La guérilla linguistique » c'est aussi le « non » , signe linguistique connotant l'agressivité qui signale l'identification à la genèse du Moi, la conscience de soi, la séparation. Le « non » comme fondation du Moi et précurseur du Je désirant resitue la parole comme acte, mouvement qui projette au sens propre du terme, le sujet dans l'espace du dire. Le « non » est à la base de la communication humaine dans l'apprentissage du langage et son déploiement. Contenu dans « la guérilla » , il joue sans doute un rôle significatif dans l'entrée en écriture. Ici, le langage objectif, le mot-projectile, sont au coeur de l'expression culturelle avec ses exigences formelles et identificatoires. Là se pose le problème culturel.

« La guérilla linguistique » manifeste une libération de l'oppression de l'enveloppe du langage. C'est aussi détourner l'acte de parole dans sa valence interdictive et dans son utilisation défensive. Obéissant à une esthétique de la terreur, cette violence déjà présente dans le chaos, traverse la substance de l'écriture, y introduit l'organique, y engage le corps, notamment celui du scripteur-guérilléro, y inscrit enfin, les catégories de l'oralité. Il apparaît de prime abord que le langage est appréhendé dans un rapport corporel et oral, non dépourvu de violence ludique.

[227] Roland GORI. ibid. p. 83.

Toutes les stratégies qui désorganisent la rhétorique classique manifestent un refus de reproduire un système de valeurs exprimé par le langage et le désir de lui en substituer un autre qui parle d'autre chose. Ce qui est ainsi subverti, ce sont des règles qui appartiennent au registre de l'écriture, leur subversion est faite par l'introduction d'un autre registre qui s'inspire du discours de l'oralité.

Notre thèse la plus générale consiste à penser que le discours de la mère, le langage maternel, la langue-mère constituent le lieu d'unification et de signification d'une expérience à la fois corporelle et langagière, là où l'une et l'autre prennent forme et sens[228] . Dès lors le code transmis par cette langue-mère qui devrait fonctionner comme lieu de totalisation unifiante d'expériences corporelles, à valeur de repère, rassemblant les traces de la subjectivité du Soi et son histoire, les signifiant et les totalisant semble se heurter à un autre code, celui de l'Autre qui n'est pas la mère, sans doute l'étrangère. Or, le lieu de ce heurt qui se lit dans la mise en forme douloureuse, déjà notée, c'est l'espace scriptural dans lequel le surinvestissement du langage devient tentative d'unifier et de signifier un corps qui se morcelle, le corps et le code se correspondant dans leurs contenus, mais aussi comme contenants : « j'éjaculai un texte » .

C'est aussi la violence de ce heurt qu'exprime « la guérilla linguistique » que l'on peut considérer comme nouveau code à signifier une expérience corporelle, elle-même lieu d'une expérience identitaire saisie par une violence similaire. Ce hiatus ou « chiasme » selon l'expression de Khatibi, engendre sans doute un phénomène de dissociation par lequel le texte de Khaïr-Eddine, à l'instar du texte maghrébin de langue française, exprime une séparation violente et douloureuse entre le langage et le corps : ***« « la machine à signifier » reste bien alors un double idéalisé du corps propre dans la plénitude de l'unification phallique, mais c'est le sens qui est perdu, il n'exprime plus l'expérience corporelle, les contenus et les affects, il les exorcise .*** »[229].

S'élaborent ainsi un code, un langage neuf, susceptible d'expliquer ce qui se passe dans ce corps. Ce code cherche à son tour à s'instituer comme pouvoir langagier, tel est l'objectif annoncé de « la guérilla » . Il doit signifier des expériences corporelles qui échappent à la maîtrise de celui qui en est l'objet, et qui devient ainsi étranger à ce qui se passe en lui-même ; tel est le sens de l'ouverture de *Corps négatif*. En cherchant un sens et une enveloppe, celui qui parle rencontre une machine – « *Ouragan* » , tel est le nom de cette machine à écrire dans *Moi l'aigre* - qu'il crée en la racontant ; son propre discours d'ailleurs lui échappe, il devient le code et le corps de l'Autre.

Le déterreur ne parle-t-il pas du corps comme « perpétuelle dépossession » (p. 59) ? Ce code de l'Autre est susceptible de contenir et de signifier un corps qui lui devient étranger, autre. D'un côté une expérience corporelle étrange et morcelante, de l'autre un code étranger qui en détient le pouvoir, le sens et le lieu. ***« La langue « maternelle » est à l'oeuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre, se déroulent une traduction***

[228] Nous appuyant en cela non seulement sur les travaux cités ici, notamment *Psychanalyse et langage* , mais aussi sur ceux, rappelés en bibliographie sur la culture maghrébine, enfin sur les textes mêmes de Khaïr-Eddine, concernant l'aspect maternel de la culture maghrébine et surtout berbère.

[229] Roland GORI. op. cit. p. 168.

permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre au jour. » [230] .

C'est donc le texte, comme récit délirant, rappelons que le texte en question résonne de « hurlements et de gémissements » (*Moi l'aigre*, p. 28) , c'est lui donc qui restitue un sens à cette expérience inouïe : le code délirant se construit spéculairement à une expérience corporelle et à la tyrannie de la langue qu'elle soit française ou maternelle, sans doute, ainsi qu'à la coercition du langage. Le délire verbal restitue la dépossession subie. Parce que le langage est un enjeu à la fois offert et contesté, « la guérilla linguistique » introduit tout un jeu de possession-dépossession.

Ce type de syntaxe diluée correspond souvent, notons-le, à l'introduction confuse de la présence d'un « il » et d'un « je » dans le champ scripturaire. La lutte pronominale, véritable lutte de et pour la parole est aussi un aspect de « la guérilla linguistique » . Alors que l'incipit de *Moi l'aigre* est dominé par un « je » énonciateur d'une parole centrée sur lui-même, la phase suivante du texte oppose un « il » menaçant à un « je » persécuté mais rebelle, à travers un conflit pronominal qui mime une lutte identitaire, tout en introduisant l'ambiguïté quant à l'identité du « il » et du « je ».

L'expérience corporelle se perd ainsi au lieu de l'Autre qui en détient le code et donc le sens. Le surgissement, le fonctionnement et la possession de la parole dans l'écriture en tant que corp(u)s sont au principe même de cette expérience. Dès lors c'est chez l'Autre et par l'Autre que le « je » va chercher le sens unifiant de ce qui se passe en lui, empruntant pour ce faire le difficile chassé-croisé de deux langues - l'une qui est de l'ordre de l'écrit et l'autre qui relève de l'oralité - lieu de cet écart, de ce « chiasme, cette intersection, à dire vrai, irréconciliable. » [231] . « La guérilla linguistique » ne nommerait-elle pas ici la double impossibilité de cette unification recherchée et l'inscription de l'écriture dans un va-et-vient continuel entre deux pôles qui la structurent et la destructurent en même temps ?

Ne serait-elle pas l'expression d'une douleur du/au maternel ? La parole sauvage, terroriste qui y prévaut, serait alors l'expression d'un manque, d'un vide en référence à ce qui est perdu. « La guérilla » serait une résistance par rapport à un refoulement, une vérité refoulée qui a lieu dans le langage même, liés au contenu corporel qui renvoie nécessairement ici à quelque chose d'absent dans la langue et l'écrit. Le poème « Manifeste » expose ainsi cette problématique : « ***sein glacé et lait de mère caillé/j'écris contre/c'est l'homme négatif/mon père qui/battit en retraite dans sa/propre maison de village/et fit/battre ma mère par un inconnu (. . .)/l'autre qui passe Moi/sa mère crache dans/son coeur hétérogène Elle/griffonne roidement sur/son oeil (. . .)*** » (*Soleil arachnide*, p. 121) .

« la guérilla linguistique » détourne l'écriture contre le père. « ***Mais un jour vint où je crachai un vrai filon d'or : j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là : un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés (. . .)*** » (*Moi l'aigre*, p. 28) . Si écrire apparaît ici comme acte sexuel, d'engendrement et d'enfantement, la référence au père reste doublement présente à travers l'évocation de la

[230] Abdelkébir KHATIBI, préface à Marc GONTARD.*Violence du texte*, op. cit. p. 8.

[231] Abdelkébir KHATIBI. ibid, p. 8-9.

richesse, du commerce rattaché à la figure du père dans l'oeuvre : « filon d'or » , le pouvoir d'éjaculation mais aussi dans l'idée que c'est bien contre lui que naît ce « texte différent »[232].

Par ailleurs, il nous semble qu'un élément important est ici à la fois présent et évacué de la scène d'écriture/enfantement, c'est la figure de l'Autre, à la fois langue-mère et langue-femme. Ainsi, « la guérilla linguistique » , c'est l'acte de parole-écriture qui subit cette torsion du désir qui le détourne du code au profit du corps, dans ce qu'il peut avoir de subversif. « La guérilla » s'inscrit dans cette lutte contre le code déserté par le corps de la mère, en particulier. C'est cette dépossession, cette identité exilée dans lesquelles le sens et le corps deviennent autres, que pointe aussi « la guérilla linguistique » .

Si cette dernière montre que le code, le langage tentent de ne pas perdre leur fonction totalisante, à travers l'écriture, elle met en place aussi une stratégie scripturale. Celle-ci se caractérise par une oscillation entre une confusion où le code - nous l'avons à travers les métamorphoses du texte - à l'instar du corps se morcelle sans la retenue du sens et une situation problématique et douloureuse lors de laquelle l'identité apparaît bien mais comme autre, objet étranger, exproprié du Soi, ailleurs. Cet écart entre le corps identitaire et le code qui fait que plusieurs lieux et contenus de l'expérience corporelle ne trouvent pas place dans le code de la langue étrangère comme contenant, ne se manifeste-t-il pas dans un retour du refoulé au niveau du langage sous la forme de « la guérilla linguistique » et de « l'écriture raturée d'avance » ?

Se pose alors la question de l'agression retournée en ce que celle-ci introduit la pulsion de mort présente dans la répétition de l'agression subie, comme répétition d'une situation traumatique. Ce qui se passe dans « la guérilla linguistique » , c'est le refus de perdre dans la langue et le langage acquis, la parole comme dimension subjective et identitaire du discours, c'est-à-dire ici la dimension maternelle de la langue et de la culture. « La guérilla » manifeste le refus de la coque vide constitué par les identifications aliénantes, le refus de l'asservissement du sujet à la forme, refus d'être captif d'un système formel. Ici se joue la dépossession de la parole que l'oeuvre ne cesse de mettre en scène où la censure, la privation de la parole, la guerre des discours, la lutte pronominale pour la parole sont autant de manifestations de cette « guérilla linguistique » qui implique nécessairement l'idée de la mort intimement liée à celle de la vie.

« La guérilla linguistique » serait l'expression de cet immense effort pour maintenir dans la forme linguistique un contenu subjectif, corporel et identitaire, marqué par l'empreinte maternelle, comme le soulignent les premières pages de *Légende et vie d'Agoun'chich* . Elle concrétise la tentative de maintenir les formes verbales dans un espace de jeu, en tant que lieu syncopal de jouissance dans la plénitude des créations verbales - qu'expriment bien les verbes « je crachai » , « j'éjaculai » - tout en affirmant l'énonciation comme création, lieu et processus où s'inscrit l'expression subjective, corporelle et culturelle.

De ce point de vue, notons que « la guérilla linguistique » soulève des questions essentielles : comment déposséder le code de l'Autre, réintégrer son propre discours ? comment élaborer un code - un langage neuf - personnel au sens de qui représente

[232] Rappelons que le père dans l'écriture de Khaïr-Eddine est toujours opposé à la littérature du fils.

l'espace corporel de celui qui parle, écrit, dans le code de l'Autre, notamment dans le corps étranger de la langue de l'Autre ? De ce fait, remarquons que « la guérilla linguistique » suppose la présence de cet Autre auquel le sujet s'identifie pour le maîtriser et en acquérir la prestance. La désillusion est constitutive de ces mouvements d'identification qui s'opèrent par rapport à une absence.

Ce qui est en « guérilla linguistique », c'est bien la langue maternelle contre/avec cet autre de la langue. Le récit de *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* pose le problème : c'est ainsi que le malheur suscité par la répudiation de sa mère se traduit chez le narrateur du récit par une sorte d'auto-punition - car le français, il l'aime - et une révolte dans et par la langue française : « ***Je n'accordais plus aucune valeur à quoi que ce soit (. . .) Dans mon sang roulait la plus terrible violence et dans ma tête se construisait leur mort.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 145) . C'est dire que les performances linguistiques en français étaient l'expression de sa valorisation des choses. Ne traduisent-elles pas aussi un rapport avec la mère et sa langue ?

De ces pages sur les souvenirs d'école et les premiers rapports avec les langues arabe et française, nous pouvons dégager des éléments d'analyse qui ne manqueront pas de nourrir ce travail. En effet, contrairement au français, la langue arabe va constituer pour le jeune élève d'origine chleuh, un problème d'intégration et poser une question identitaire qui va se manifester tout d'abord par un refus de la langue arabe : « ***J'avais pourtant étudier le Coran, mais beaucoup d'élèves d'origine arabe me traitaient de « fils de chleuhs » et je me battais contre eux. Inconsciemment aussi, je réprimais en moi la langue qu'ils parlaient.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 139-140) .

A la langue arabe, restent liés des souvenirs de « ***punitions excessives infligées notamment par les maîtres d'arabe*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p.140) dont le portrait, à l'instar de celui du fquih, reste très caricatural (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 142) . Mais la langue arabe deviendra un instrument d'intégration et de reconnaissance sociale pour le « fils de chleuh » , langue de discours politiques que le jeune homme qu'il était « ***(. . .) passait des nuits entières à rédiger*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 145) , par laquelle il s'inscrit dans la société de l'indépendance marocaine.

Là se situe sans doute le « chiasme » et peut prendre sens le délire de l'écriture qui est du côté forclos de la vérité et de sa symbolisation : lui trouver un lieu-espace-sens. Or, le texte engendré dans « la guérilla linguistique » c'est le corps de l'Autre, double persécuteur[233] qui devient lieu et code où se projette le sens de l'expérience scripturale : « ***la langue française engendre, génère le texte dans le meurtre incessant de la mère. Celle-ci est sans cesse nommée, innomée par la langue étrangère, laquelle transforme le nom et le prénom de l'auteur. Jeu de simulacre donc où « l'origine » (le dialecte, le dia-lecte) demande à parler, à se dessiner dans le texte par un effacement en souffrance et là où, pouvant revenir à elle-même, elle tombe en ruine*** »[234] . Ce texte en ruines où s'inscrit cette expérience terrible mime la dépossession subie. Elle se perd ainsi au lieu de l'Autre qui en détient le code et donc le sens : ***« La grande et***

[233] et persécutrice, s'agissant de la langue française.

magnifique loi de toute langue est d'être indestructible. C'est bien elle qui assassine le poète et non l'inverse. »[235] .

De là, la mise à mal de la langue comme introduction d'une souffrance car ***« l'écriture apparaît comme une activité vaine, mais nécessaire malgré tout, qui sert plus à exorciser qu'à communiquer, plus à immoler la langue (qu'à la renouveler) .*** »[236] : « ***J'ai empoisonné la langue de toute chose*** » (*Soleil arachnide*, p. 111) . Cette mise à mal de la langue renvoie d'un côté au « meurtre de la langue-mère » , présent dans cette violence mais aussi à ce qui se produit dans le rapport avec la création verbale et le travail de l'écriture. La mise en forme que suppose la symbolisation dont la création verbale, s'effectue dans le déchirement [237] , celui, premier de la figure première de la mère : l'«imagination éventrée» que dénonce *Soleil arachnide* .

En effet, cette mise en forme, à la fois abstraction et symbolisation, présuppose l'absence de l'objet et même sa destruction, pour réapparaître ensuite dans le symbole par les « ***mots qui briseront*** » (*Soleil arachnide*, p. 49) . Conjugaison d'une absence et d'une présence, d'un meurtre et d'une résurrection, la création verbale est bien ce « déchirement » dans la mise en forme que nous évoquions à l'instant, qui y inscrit la destruction, la mort mais aussi la vie : « ***le dernier mot n'existe pas. La dynamite du premier mot suffit***. » (*Soleil arachnide*, p. 26) .

Ici prend place l'écriture du chaos, celui « des mémoires en décombres » (*Soleil arachnide*, p. 77) comme vide nécessaire où peuvent se nicher le sens et la création verbale susceptible de le restituer. Cette vacuité est nécessaire pour la création qui ne s'accomplit pas sans une certaine angoisse de destruction présente dans la menace, la censure qui pèsent sur la parole, comme le montre *Le déterreur*. L'importance du corps négatif découle sans doute du processus même du langage de création, figure qui vient se loger dans ce creux, cet espace, ce lieu négatif dont il sera le phénomène positif. De ce point de vue, « la guérilla linguistique » est toujours porteuse d'un dire à venir.

Si la parole est bien le lieu par identification projective de l'expérience corporelle, il nous semble pouvoir dire que « le langage neuf » recherché par « la guérilla linguistique » tend à quêter un sens unifiant le morcellement identitaire. La multiplicité des voix, à travers le grouillement pronominal, mobilise l'expression et la figuration d'angoisse de morcellement de l'image du corps. Ce qui est attendu du langage, c'est la réunification par le sens de l'éclatement qui se traduit à divers niveaux que manifeste « la guérilla » . Le code est le lieu où se projette le corps avec lequel il se confond. Le code est d'abord un corps inaugural, mais le corps ne peut pas se figurer comme sens par la mise en ordre favorisée par le code, car ils sont dissociés, exclus l'un de l'autre, en littérature maghrébine de langue française.

[234] Abdelkébir KHATIBI. *Du bilinguisme*. Paris : Denoël, 1985, p. 183.

[235] Abdelkébir KHATIBI. *La mémoire tatouée*. Paris : U. G. E. « 10/18 » , 1978, p. 12-13.

[236] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 84.

[237] Adolfo FERNANDEZ-ZOILA. *La chair et les mots* . Paris : La Pensée Sauvage, 1995, p. 94.

Ce qui se passe ici, n'est-ce pas l'abstraction de la langue-mère, dans le sens étymologique d'enlever, détruire, rendre absent, distant ? Dans le même temps, cette abstraction/séparation ne permet-elle pas que quelque chose de neuf s'installe à travers la langue française ? [238] . Il s'agit ici de la faire réapparaître dans la création verbale. Cette réapparition que nous décryptons notamment à travers l'émergence de l'oralité est une stratégie scripturale pour redonner au langage sa fonction liante, de trait d'union. Lorsque celui-ci s'installe dans le dérèglement et qu'il devient grouillement de mots, flux verbal, trop-plein, le langage devient alors un moyen de pointer en la déniant une/cette séparation insupportable.

La réparation de l'objet-corps de la langue-mère - et l'auto-réparation présentes dans la création verbale[239] conjuguent destruction, narcissisme et érotisme car le langage relève d'un double plaisir : érotique par rapport à l'objet qui réapparaît donnant lieu à un investissement libidinal et narcissique, comme accomplissement de soi comme créateur de cet objet. Rappelons ici « j'éjaculai un texte » . La tension de ces forces conflictuelles donne à la création verbale cette valeur d'absence-présence que peuvent aussi signifier les blancs nombreux dans l'écriture de Khaïr-Eddine. Ne sont-ils pas une nécessité pour que le langage s'installe ?

Restant liée à « la guérilla linguistique » , « l'écriture raturée d'avance » est aussi le lieu de cette dissociation qui caractérise le corps et le code, en ce que ce dernier fait intervenir le sens de l'Autre, présent dans le code de la langue, en l'occurrence française, qui s'oppose à l'expression complète de la subjectivité et de l'identité, les dépossédant d'elles-mêmes, en quelque sorte. L'expérience corporelle a ainsi des difficultés à trouver le lieu où s'imprimer dans le langage.

Dès lors ce que tente de faire « la guérilla linguistique » , c'est justement à conquérir sa place dans la lettre, à la subjectivité et à l'identité comme expérience corporelle singulière, d'où : « j'éjaculai un texte (. . .) ». C'est bien contre la dissociation dans laquelle le désir s'aliène au discours de l'Autre, l'acte de parole n'étant plus le lieu de l'inscription métaphorique du désir mais son double, son simulacre, contre la dépossession qui fait du langage un corps déporté, que se justifie « la guérilla linguistique » qui passe par le corps, devenant ainsi une configuration sémiotique, comme le déclare *Moi l'aigre* .

« La guérilla linguistique » comme « l'écriture raturée d'avance » rendent compte non seulement de l'altération, de la dissociation du sens des émois corporels et de leurs inscriptions littérales, mais aussi des perturbations dans les rapports entre les formes totalisantes du corps et du code. L'espace corporel et l'espace scriptural se trouvent dans un rapport altéré par l'angoisse générée par la séparation et le manque; il figure les affres de l'anéantissement ou du non-être.

Remarquons que la régression/transgression et agression, présente notamment dans « le corps négatif » , exprimé par « la guérilla » , fonctionne souvent comme une défense du « je » contre l'angoisse de dépossession. Elle engage aussi à la recherche éperdue

[238] D'après Littré : le sens propre « d'abstraire » , c'est « séparer » .

[239] Roland GORI. op. cit. p. 89-103.

d'une relation fusionnelle. Dans l'écriture, on est dans l'ontologie où le temps pulsionnel occupe une place problématique. « La guérilla linguistique » , c'est l'agir comme décharge brusque de la pulsion, l'agir comme recherche d'une identité primaire quasi-ineffable, impliquant une régression temporelle vers l'oralité, celle de l'espace-temps de la mère.

En ce sens, disons que l'écriture est désir tendu vers le « sudique » , elle est rivée au corps « sudique » . L'écriture par rapport à la voix comme appel est prolongée par la main qui écrit vers l'objet désiré[240]. L'appel signifiant la capacité de retour de l'objet éloigné qu'est ici la parole-mère. L'accession à la parole s'effectue à travers toute la dialectique du désir de la mère et dans lequel celle-ci maintient. L'écriture serait-elle ici porteuse d'une matrice linguistique à retrouver ? [241]

A travers cette matrice, le discours ne retrouve sa force originaire que dans l'ambiguïté du jeu, de la création verbale, de la parole vraie, alors se produit le plaisir, non dénué d'inquiétante étrangeté, du langage animé par « la guérilla linguistique » : « ***l'extorquée qui rongeait l'encre/vieillie coupée séchée sur son enfant/et l'excellent soleil où crève sa structure/(. . .)/s'il ne s'agissait que de prendre au sérieux la vérité/camouflée/sous les ourlets verts parfois incendiés/ j'irai me poster au bout de sa braguette/j'y travaillerais non sans soûler/la vrille qui change mes mots !*** » (*Soleil arachnide*, p. 105) .

Toutefois, dans le processus de découverte du code comme corps - pour nous essentiellement celui de la langue-mère - se pose ici la question de la langue utilisée dans l'écriture, le français et la langue maternelle, absente, silencieuse mais néanmoins enfouie dans cette même écriture. Ce double code, double corps rendent le processus de découverte difficile et même impossible, induisent « l'écriture raturée d'avance » et pointent sans doute le lieu du drame ; autant d'éléments sur lesquels nous revenons dans les chapitres qui suivent.

2) : « L'écriture raturée d'avance ».

Mis en corrélation avec « la guérilla linguistique », déclarée par Khaïr-Eddine, le principe de « l'écriture raturée d'avance » pose d'emblée une écriture qui cherche à brouiller les pistes, notamment celle de la critique, quand elle ne rend pas impossible ou en tout cas difficile, toute tentative de lecture simplificatrice et facile. L'édification de l'oeuvre se fera à partir d'une rupture radicale avec les formes qui l'ont précédée, notamment celles, héritées du colonialisme. Revenir sur ce principe de « l'écriture raturée d'avance » permettra de saisir dans ce concept un rapport à l'écriture et à la littérature et d'aider à l'interrogation du texte et de son fonctionnement chez Khaïr-Eddine. Aussi, l'introduction dans la matière brouillée de l'oeuvre devient-elle remontée dans le temps de sa création, déroulement à rebours des étapes successives de la création.

Il nous semble que c'est d'abord par rapport à la notion de pouvoir que prend sens ce

[240] Roland GORI. ibid. p. 105.

[241] Roland GORI. ibid.

principe, rejoignant en cela la visée guerrière de « la guérilla linguistique » . Tel est le propos même du début du récit de *Histoire d'un Bon Dieu*. Retenons que cet incipit pose aussi la question de l'écriture comme travestissement et compensation du pouvoir en tant qu'instrument d'investigation du pouvoir et de démantèlement de ses mécanismes. C'est là que « l'écriture raturée d'avance » trouverait l'une de ses justifications.

Dans ce livre, le projet scriptural apparaît comme un pendant au trône délaissé par le « Bon Dieu » et le narrateur, devenus l'un comme l'autre poètes. Nombreuses seront d'ailleurs les références à l'écriture en tant que contre-pouvoir et dévoilement[242]. Le « Bon Dieu » , autobiographe, entend bien se servir de l'écriture du « ***poème de sa vie », « sans rien omettre qui fasse éloigner le but de mon écriture*** » pour se livrer à une « ***discussion engagée avec moi-même.*** » (p. 93).

C'est autour de cette déconstruction du pouvoir sous toutes ses formes que s'élabore le récit de *Histoire d'un Bon Dieu*, notamment celui du genre littéraire et de l'écriture qui devient un lieu de dérive. Dérive du récit/poème du « Bon Dieu » qui en cherchant la vérité des mots, se heurte à leur réalité et situe la lutte menée par « l'écriture raturée d'avance » dans l'espace même de l'écriture : « ***Tes mots roulent dans le sable, t'expulsent, réintègrent tes débris et t'étudient*** » (p. 102) et se laisse emporter par leur puissance attractive : « ***Tu es de plus en plus dépisté, dépouillé de ton fond*** » (p. 101).

Dans son ensemble, l'oeuvre mène cette entreprise de déconstruction et de renversements des absolus. C'est ainsi que la revisitation de l'histoire qu'elle accomplit dans *Mémorial* par exemple, s'oppose aux absolus de l'histoire en (d)énonçant « LE NON-DIT» (p. 19) , en pointant le dérèglement des machines identitaires dont l'être est la proie: « ***Les peuples chantent/à minuit quand les icônes sortent/des cadres qui les retiennent prisonnières/ils foulent aux pieds les vieux démons*** » (*Mémorial*, p. 26) .

Face au néant rendu par l'éclatement du sens qui figure l'histoire tumultueuse et fracturée du cosmique et de l'humain, face aux forces d'oppression et de destruction qui pèsent sur l'humanité, le poème est cet « ***ici (où) se brisent/les ferrements et se défont les sépultures*** » (*Mémorial*, p. 55) . La création poétique qui induit en quelque sorte l'acte scriptural de « raturer d'avance » déconstruit alors le monde pour mieux le reconstruire dans la pluralité, la multiplicité et la dynamique de l'inter.

Chez Khaïr-Eddine, loin d'être pure apposition antinomique, le jeu constant des contraires s'organise dans un mouvement de va-et-vient, dans une pulsation, dans une respiration fondamentale et créatrice de vie. Tendant vers l'unicité du langage quand elle abolit les distinctions entre le narratif, le poétique et le discursif, tout en mettant en évidence sa diversité et sa richesse, « l'écriture raturée d'avance » privilégie la pluralité du sens. Jouant avec l'incertitude, l'ambiguïté, l'échec, le trouble, l'écriture se dérobe. « Raturée d'avance » , elle défigure, insurrectionnelle, elle fonctionne contre la structure et contre la finalité, de là la guérilla.

Or, ce travail entrepris par l'écriture elle-même révèle une confrontation avec l'énigmatique sur laquelle s'ouvre « Soleil arachnide » dans le recueil du même nom :

[242] De ce point de vue, la proposition du narrateur (p. 92) tient du voyeurisme quant à la lecture et de l'exhibitionnisme quant à l'écriture.

soleil contus des éprouvettes/entre l'hiéroglyphe simple des arachnides » (p. 7) . Dès lors, celui qui s'expose ainsi, « le leader des creuseurs d'abysses » (*Soleil arachnide*, p. 71) agit dans la symbolique scripturale du soleil arachnide : « ***je décrasse un poète tombé dans ses rétines/un poète qui ne dit pas aux lunes/son nom comblé de fosses jalouses d'astres/et qui inventorie les dents vertes du dégel (. . .) Je te dégomme. (. . .) je retire (. . .) je décrypte la nuit franche des inédits du sable***[243]***(. . .) J'assiste aux étripements (. . .) Je vous cause des transes.*** » (p. 7-9) .

Il est intéressant de noter que le sens pluriel recherché par « l'écriture raturée d'avance » se situe dans les profondeurs, dans « l'abyssal » . Le travail de l'écriture, celui du poète, est là dans cette confrontation avec la verticalité, l'intériorité qu'expriment les différentes actions qu'il accomplit : creuser, décrasser, inventorier, dégommer, retirer, décrypter, observer, provoquer. Autant de métaphores de l'écriture comme travail inlassable non pas sur la surface, sur l'apparence des choses mais sur ce qu'elles cachent, ce qu'elles enfouissent comme vérité secrète. En posant le problème de la lisibilité du texte, cette « écriture raturée d'avance » contraint à interroger aussi la rature et sa signification, formule un questionnement essentiel de l'écriture elle-même, la livre enfin, comme écriture problématique.

Autant dire que dans cette expérience, le créateur affronte en elle les forces du chaos et l'inachevé littéraire. Sa fonction créatrice est alors structurante car puissante organisatrice du chaos, menée par le désir « d'ailleurs » sur lequel s'inachève *Agadir*. « L'écriture raturée d'avance » exprime l'acte de créer dans toute son intensité : « ***mais tant de richesse et tant d'opprobre/font que je me suicide chaque jour et chaque matin/Césaire je suis un autre mais à peine/le soleil touche-t-il mes veinules/que voilà mémoire et me voilà racine/pleines de lucule et de cécité*** » (p. 62) . Ce que livre le poète, Khaïr-Eddine, à un autre poète, Césaire, dans cet extrait de « Scandale » (*Soleil arachnide* , p. 58-62) c'est que l'oeuvre vit, bouge, évolue à coup de transfigurations successives, tout en manifestant l'ancrage matériel des insatisfactions, des hésitations et des bouleversements qu'elle génère.

Or, ce système scriptural va fonder une écriture insolite qui cultive le paradoxe d'être une non-écriture s'organisant autour d'une dialectique de la construction-déconstruction d'elle-même : « d'aiguille en fil de fil en aiguille » (*Soleil arachnide*, p. 73) . Ainsi, la discontinuité du récit, le jeu sur les limites entre le réel et le fictif, l'éclatement de toute logique et de toute construction romanesque sont autant d'éléments constitutifs d'une écriture dont la modernité met l'accent sur la difficile mise en oeuvre du texte et le questionnement de l'écriture sur son propre fonctionnement.

Fragmentant le texte, mélangeant les genres, brouillant le sens, brisant enfin les codes de lisibilité, la modernité est alors crise, transformation de formes et de valeurs, émergence d'une pensée autre qui s'incarne dans « ***l'écriture raturée d'avance » : « Je démolissais les temples brûlais les archives du monde et mettais l'Homme Négatif en marche On le voyait passer comme un cerceau flamboyant*** » (*Soleil arachnide* , p. 14) .

Les phrases sont ponctuées par les interrogations inlassables de la pensée, les

[243] ***En italiques dans le texte.***

obsessions de la mémoire, les intrusions du souvenir et la toute-puissance de l'imaginaire, comme nous avons tenté de le montrer dans *Le déterreur* ou *Une odeur de mantèque*. Elles errent sans but, s'emboîtent, s'accolent, se séparent ; les idées s'égrènent ; sans cesse des images surgissent. Les souvenirs affluent, se compénétrent, s'associent les uns aux autres. L'hétérogénéité du texte est due à un amoncellement de désirs et de refus, de naissances et de morts, de souvenirs et d'oublis, d'hésitations et d'affirmations.

Agadir recherche un nouveau langage car il ne se passe pas grand chose sur le plan événementiel, le tremblement a déjà eu lieu, c'est l'après-coup, c'est une (en)quête. Le même événement est raconté par divers témoins survivants, nous sommes là dans « l'écriture raturée » par les différentes variances ou versions qui mènent à la destruction de la crédibilité du récit.

L'inconstruction que génère « l'écriture raturée d'avance » laisse des bribes qui révèlent chacune l'oeuvre. Le langage est alors matière vivante qui se reproduit. L'indétermination inhérente à cette esthétique scripturale tient au fait que l'écriture, ici « raturée d'avance », entrouvre l'oeuvre au lieu de la clore[244], elle puise dans les réserves infinies de l'être et de sa vie passée.

Cette pratique scripturale est bien celle du fragment qui ***« possède, malgré son manque supposé, sa propre vérité. Malgré les grands courants littéraires contemporains, l'oeuvre « ouverte » semble l'expression la plus récente du phénomène de désublimation, c'est-à-dire l'inachèvement constitutif de toute oeuvre*** »[245] . L'oeuvre « ouverte » s'affirme comme vérité discontinue, incohérente, en dérive. Nous avons vu comment la textualité figure au fur et à mesure de son déploiement une sorte de ratage, de passage d'une interrogation aux multiples formes à l'onirisme et à l'imaginaire, l'écriture se faisant de plus en plus voyage intérieur.

« L'écriture raturée d'avance » correspond alors à une entreprise de sape des formes littéraires ne pouvant pas rendre compte du mouvement révolutionnaire, au sens stricte du terme, qui se produit dans l'être confronté au chaos qui anéantit tout autour de lui et livré à son propre séisme intérieur. Le principe de « l'écriture raturée d'avance » s'impose donc pour dire un ordre moribond et la mort de l'être. Mais il apparaît aussi comme un art de l'indécis, de l'inexploré, de l'inattendu, un art du bourgeonnement incessant, comme un passage obligé pour une autre mesure du monde qu'il s'efforce de reconstruire en procédant à un préalable destructeur. Celui-ci opère avant tout sur les structures du langage distordu, tendu, éclaté jusqu'à l'extrême, malmené, détourné pour exprimer les tensions de l'être et de son environnement.

Dans le mouvement processuel de son inachèvement « l'écriture raturée d'avance » naît, croît, s'arrête, repousse de façon rhizomatique, se nourrissant de multiples énigmes. Ce type d'écriture donne une oeuvre à superpositions successives et multiples dont l'inscription dans le géologique et le sismique est significative à cet égard. Ses modifications laissent apparaître quelque chose de constamment différée dans l'oeuvre se faisant que nous avons tenté de saisir dans les pièges de l'écriture et le texte à venir.

[244] Nous l'avons vu, notamment dans l'oeuvre ouverte.

[245] Claude LORIN. op. cit. p. 233.

Se pose alors le projet initial de l'écriture, les travestissements/« ratures » multiples et la constitution de l'oeuvre le tout visant à la montrer en train de se faire et posant celle-ci comme parole en acte. Les modifications/»ratures» successives ne sont-elles pas des affranchissements de cette parole en acte par rapport aux contraintes et aux absolus de l'écriture ? « ***Il arrive que l'oeuvre finisse par donner à voir l'invisible trace des migrations secrètes.*** »[246] que « l'écriture raturée d'avance » cherche à situer dans un espace autre.

« ***Tout langage commence par énoncer et, en énonçant, affirme. Mais il se pourrait que raconter (écrire) , ce soit attirer le langage dans une possibilité de dire qui dirait sans dire l'être et sans non plus le dénier - ou encore, plus clairement, trop clairement, établir le centre de gravité de la parole ailleurs, là où parler, ce ne serait pas affirmer l'être et non plus avoir besoin de la négation pour suspendre l'oeuvre de l'être, celle qui s'accomplit ordinairement dans toute forme d'expression.*** »[247] « L'écriture raturée d'avance » montre que toute écriture se ramène à semer des incertitudes, ouvre une possibilité du langage non affirmatif qu'elle figure sans doute en tant que « raturée d'avance » .

Au premier abord, l'écriture de Khaïr-Eddine se pose comme une non-écriture, elle postule elle-même cet état. Ecriture qui se refuse comme telle, elle semble obéir à un principe d'auto-destruction. « Raturée d'avance » , rebelle à tout forme, à tout genre, elle se plaît à détruire ce qu'elle a construit, puis à renaître d'elle-même. Elle semble entretenir à plaisir un jeu subtil de perte et de recherche d'elle-même. Toutes les ruptures, les confusions, l'éclatement par lesquels l'écriture se manifeste comme négation d'elle-même, signifient le refus de la clôture du texte et de la parole.

Il y a la recherche non des formes statiques, arrêtées, emprisonnées, mais dynamique des surfaces analogue à la vie dynamique. De ce point de vue, nous sommes dans une écriture de l'errance, une écriture erratique, une esthétique de l'errance et de l'hétérogénéité, le voyage devenant une forme d'écriture, « une métaphore de l'écriture »[248] .

Telle est l'esthétique de l'errance scripturale. « L'écriture raturée d'avance » induit le fait que plus on pénètre à l'intérieur du texte et de l'écriture, plus il s'ouvre à un espace infini. A chaque instant, le texte peut se clore, se conclure, mais c'est cette conclusion qui est toujours retardée, « l'écriture raturée d'avance » est en soi formulation de cet inachevé.

Les textes chez Khaïr-Eddine contiennent des formes semi-ouvertes dont la clôture est toujours différée. L'écriture est ici un processus vivant, en perpétuelle gestation, transgressant le mythe de l'oeuvre achevée. C'est alors que l'écriture est vécue comme aventure.

[246] Claude LORIN. ibid.

[247] Maurice BLANCHOT. *L'Entretien infini.* Paris : Gallimard, 1969, p. 567.

[248] Abdelwahab MEDDEB dans *Algérie-Actualités* , du 11au 17 mars 1982.

De ce point de vue, l'écriture de *Moi l'aigre* entreprend sa propre généalogie en citant ses références littéraires. Mallarmé, Rimbaud, Césaire, Nietzsche viennent situer une écriture qui refuse « ***le sentimentalisme pleurnichard et les réminiscences de toutes sortes*** » (p. 27) . Elle impose ses exigences, tout en retraçant sa genèse. Retenons de ces pages (27-35) de *Moi l'aigre* quelques éléments constitutifs de cette écriture qui livre sa vison d'elle-même, exposant des données essentielles à la compréhension du fondement de la démarche scripturale de Khaïr-Eddine.

Celle-ci se particularise par ses refus successifs qui sont autant de pas vers des découvertes qui vont la conduire vers elle-même, la révéler à elle-même. Il nous semble que l'écriture de Khaïr-Eddine figure cette errance salvatrice et cette quête. Ainsi, c'est en comprenant que « les plans, mots et autres critères indispensables à l'élaboration d'un roman ne m'étaient pas utiles » (*Moi l'aigre*, p. 27) que l'écriture s'inscrit résolument dans l'errance : « je faisais mes textes sans réfléchir (. . .) J'écrivais presque à l'aveuglette » (p. 27). Le « ce n'est pas ça » de « l'écriture raturée d'avance » guide en fait l'écriture et l'aide à se construire : « je recommencerai à zéro s'il le/faut » (*Soleil arachnide*, p. 80) .

« L'écriture raturée d'avance » manifeste alors la lutte de l'écrivant avec l'écriture, tout comme nous avons relevé celle du narrateur d'*Une odeur de mantèque* ou encore du *Déterreur* avec la narration. Avoir quelque chose contre quoi lutter ne renvoie-t-il pas à la négation contre laquelle l'écrivant lutte ? C'est à mesure que le texte se fait, se fortifie que se poursuit cette lutte contre lui.

L'écriture meurtrière s'en prend d'abord à elle-même dans son désir de se libérer des structures figées et des totalités. Le rejet de « toute forme » confirme cette écriture en quête de liberté, désireuse de s'émanciper : « ***Je tourne le dogme, j'vais l'épine.*** » (*Soleil arachnide*, p. 15) .

Dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , le symbolisme du papillon persécuteur auquel le narrateur finit par s'identifier : « ***Il m'a transmis mon existence que je garde comme un trésor*** » (p. 57) , révèle que la persécution intériorisée génère la subversion que désormais l'écriture porte en elle comme élément essentiel : « ***Le papillon m'a donné la liberté, mais je n'obéirai pas non plus à cette liberté.*** » (p. 58) .

Cette mise en forme scripturale obéit à une stratégie d'auto-destruction de ce qu'elle crée, autrement dit, elle est subversive même à son encontre. Ce sabordage, cet engloutissement de l'écriture par elle-même, tout à fait similaires à l'effacement de la parole par et dans l'acte même qui la produit, déjà rencontré auparavant, s'inscrit dans le refus du saisissable, en même temps désir de liberté par et dans la parole, optant pour la cassure de toute construction, se voulant saisie vivante et immédiate : « ***Je n'écoutais plus que le rythme saccadé des choses.*** » (*Moi l'aigre*, p. 27) .

Tel est le choix d'une écriture se situant elle-même dans « l'envers du dire » (*Soleil arachnide*, p. 29) , écriture en rupture qui figure à travers ses dissidences la difficulté de toute entreprise de construction scripturale, quand ce n'est pas de toute construction quelle qu'elle soit. Faut-il chercher une histoire, au sens théorique du terme, dans n'importe quel texte de l'oeuvre, hormis celle de l'écriture, qui ne soit pas celle de sa narration ? A chaque fois, il est question en quelque sorte de rendez-vous manqués, de ce qui n'est pas ou n'a pas lieu. Absolument réfractaire, l'écriture agit comme un acide,

corrodant tout dans son avancée. Cet anti-itinéraire scriptural semble comme une mise en art de la mort car le texte est constamment aspiré par le vertige du néant et une présence mortifère, agissant sur l'écriture de façon paradoxale.

L'émiettement scriptural, les embryons d'images et d'espaces vides figurent un monde pulvérisé qui vole en éclats et génèrent le vide, le silence et l'angoisse. Aussi, pour se dire, l'écriture a besoin de s'inscrire dans un trajet à l'instar du narrateur et de son compagnon de voyage en route vers cette ville innomée dont on apprend qu'elle « est tombée » (p. 9) dans *Agadir* . Ici, le langage dit mais pour aussitôt raturer sa propre énonciation. C'est dans un mouvement identique de dire et ne pas dire que s'inscrivent les propos rapportés du compagnon de voyage, propos cyniques, décousus et absurdes de ce personnage qui se réjouit d'avoir perdu sa femme et ses enfants et d'avoir la vie sauve.

Nous avons vu que toutes les tentatives de quête, en même temps de construction du récit, semblent échouer. Tout ce que le rêve et la mémoire essaient de recréer, s'évanouit en jetant un voile plus dense, si bien qu'à chaque fois, l'écriture se fait « élan sans cesse trébuchant »[249], achoppement répété. A l'instar de « ***cet homme qui se retourne sur soi, quitte son corps une fois pour toutes en vue de remonter jusqu'à sa genèse qui n'est que sa véritable finalité, ce devenir qu'il tâche de corriger avec opiniâtreté et qui lui échappe chaque fois que ses yeux transformés en multiples rayons et ondes électriques se perdent***. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 70) , l'écriture reprend à chaque fois son élan vers sa genèse et son devenir qui sans cesse se dérobent.

En tant qu'écriture de l'inachèvement, « l'écriture raturée d'avance » est poussée par le désir de construire, reconstruire sans cesse l'oeuvre : « ***Je compose pour détruire aussitôt toutes mes croyances. Qu'elles soient verbales ou silencieuses.*** » (*Histoire d'un Bon Dieu*, p. 134). L'oeuvre « ***s'ouvre à toutes sortes de germinations et proliférations possibles de la part de l'écrivain et du lecteur. Inépuisablement, quelque chose s'évade, s'échappe, s'élabore, se reconstruit*** »[250] dans « l'écriture raturée d'avance » .

Celle-ci n'est-elle pas cette écriture qui « bégaie » en quelque sorte et l'achoppement de la parole n'est-il pas la marque d'une séparation fondamentale ? « ***Le bégaiement illustre cette dramatisation à la surface de l'énonciation de cette révolte contre la séparation, de ce refus de laisser sortir les objets sonores de sa bouche comme l'impossibilité à saisir et à être saisi par l'autre.*** » [251] . Il nous semble que c'est bien ce qui se dégage de « Nausée noire » (*Soleil arachnide*, p. 87) : « syllabe par syllabe je construis mon nom » ne s'effectue que dans la douleur du « sang noir » associé au lait maternel- tellement présents l'un et l'autre dans ce poème en particulier – et « la terreur dans ton/corps comme encre de chine » (p. 82) . C'est aussi montrer que la création

[249] Claude LORIN. op. cit. p. 79.

[250] Claude LORIN. ibid. p. 140.

[251] Roland GORI. op. cit. p. 97.

s'inscrit dans le conflit. L'espace de l'écriture se confirme comme champ de bataille et de guérilla.

L'impossibilité relevée au cours des étapes précédentes et que l'on ne manquera pas d'associer à un véritable refoulement, reste constitutive de « l'écriture raturée d'avance » . En cela, elle pointe l'inadéquation, l'insuffisance du langage à travers celle de la langue, dénoncées dans *Soleil arachnide* : « ***cette pépinière de mots sans remède/m'occit frappe me crucifie/suivant un sommeil de cétacés (p. 29) , « mot juste/mot injuste » (p. 76) , « mots-cavernes (. . .) mots faiseurs de rouille*** » (p. 7-13) .

L'écriture de Khaïr-Eddine refuse toute norme, toute image ou schémas directeurs risquant d'enfermer et de figer cette force vive en expansion qu'est la parole dans le tissu textuel. Ce refus pointe aussi l'angoisse du vide et du silence qui peut aussi se déceler à travers le trop plein verbal. Rappelant ainsi que dans la création tout commence par le silence de toute image, de toute parole. Nous l'avons vu dans *Agadir*, *Histoire d'un bon dieu* et toutes les fois où Khaïr-Eddine évoque le silence, le vide que figure le chaos premier d'*Agadir*, avant toute prise de parole.

« L'écriture raturée d'avance » et « la guérilla linguistique » ne constituent-elles pas aussi un mouvement régressif vers un avant de la parole, en un lieu matriciel où l'écriture cherche à inscrire le désir de ce qui est absent, dans la rature même ou ce qui pourrait en être l'équivalent : arrêt, recommencement, blancs, points de suspensions, écrit lacunaire, vide typographique ? L'hésitation sur les mots et les images montre bien leur caractère quasi indicible que seule l'oeuvre peut transcrire. De ce point de vue, « l'écriture raturée d'avance » met en présence dans la matérialité textuelle, une non-parole scripturale étrange qui pourrait s'apparenter au silence.

« Le silence qui se creuse dans de tels cas entre l'arrêt et le recommencement de l'écriture est le plus souvent marqué dans le texte par des signes typographiques (un blanc, des points de suspension, etc.) ou par une figuration narrative à valeur métaphorique (chute dans un trou, évanouissement, absence inexplicable, changement d'identité, etc.) ces « trous » désignent les lieux où, selon le mot d'Eluard dans l'*Evidence poétique* , « la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé » , où le désir de ce qui est absent cherche des mots pour remplir le vide. Inversement, ils peuvent être aussi, à notre avis, des « tabernacles » où se cache un secret que seul le sujet connaît, mais qu'il ne saurait livrer. » [252] . Ce type d'écriture met en scène l'oeuvre en gestation dans toute sa détresse. Expression de la vacuité et de l'inaccompli, le récit devient « impossible » [253]. S'en dégage une impression inquiétante, chaotique, primitive, c'est un manque, un inachevé qui dérange car c'est le surgissement inquiétant d'une béance.

Cette écriture va exhiber ses bribes, ses lambeaux, ses fragments, ses débris : « ***Je pratique, savez-vous comment (. . .) l'AFFRE***[254] ***dont personne n'a jamais osé dire***

[252] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 83.

[253] Comme le dit Marc GONTARD.*Violence du texte*. op. cit. p. 54.

[254] Ainsi écrit dans le texte.

un mot. C'est vilain, tais-toi. Non j'peux plus. Je ne bouffe pas votre astuce. Voici mes denrées, mes rythmes rares et intrépides, tout à fait bas ; mes canevas de fourches plus grimaçantes que grimacées : ouverte comme gueule de chiots qu'a jamais fait ses canines. Tout hurle pour être dit » (*Soleil arachnide* , p. 15-16) .

Indécente, impudique, l'écriture donne à voir ses manques. Elle est mise en scène du manque. En cela, elle est inaccomplie, criant l'errance des ses commencements éternels : « ***faire et défaire en même temps*** » (*Soleil arachnide* , p. 61) , en un ***« poème/sans que j'aille à la ligne*** » (*Soleil arachnide* , p. 39) , « ***et je pars avec ce qui me reste de moi hurlé*** » (*Soleil arachnide* , p. 41) . L'écriture de *Soleil arachnide* , celle de l'oeuvre aussi, se dit « raturée d'avance » car elle s'inscrit dans ce « ***toujours hurler quoi pleurer qui/trompé de silences obtus ivre nuit sans matrice/où vole l'insecte ma femme*** » (p. 41) . L'écriture inachevée à laquelle renvoie « l'écriture raturée » dévoile l'impensé, creuse un vide mystérieux.

Cachant et dévoilant en même temps, raturer peut renvoyer à un acte manqué qui oriente l'esthétique de l'oeuvre. La rature semble matérialiser une quête, un conflit, une guerre, une mise en question de soi. Elle concentre en elle et confronte la forme que l'écrivain cherche à donner à l'oeuvre. Les ratures sont liaisons et déliaisons du texte. Elles sont aussi confrontation de pensées contradictoires. Il nous semble que l'esthétique de « l'écriture raturée d'avance » rejoint cette esthétique-là en tant que discours haché, en spirale, fait de souvenirs innombrables, texte sous le texte : « ***Un texte sous le texte, en deçà, au-delà se développe, respire, s'entrouvre, s'entreclôt, se referme dans un brouillard compact des phrases qui s'effilochent*** »[255] , l'émiettement, l'épanchement des idées et des images, le flux des mots, les parenthèses sont inclus dans l'inachevé de l'écriture analysée ici. Nous sommes bien, avec « l'écriture raturée d'avance » dans le palimpsestus latin, dans le même processus de première écriture effacée et sur laquelle on réécrit autre chose. Le texte gratté, biffé, falsifié s'inscrit dans l'histoire de l'oeuvre qui s'accomplit.

Les transformations du textes ne seraient-elles pas autant de superpositions comme en peinture, le texte étant la toile ? Dans l'écriture analysée ici, l'apparition de l'un se nourrit de l'effacement de l'autre, l'achèvement signifiant l'éviction. Il nous semble que partant de la constatation déjà faite que ***« Parler c'est sans cesse renouveler sans crainte cette expérience de perte, de séparation, de castration*** » [256] , nous pouvons avancer qu'ici écrire relève de la même expérience renouvelée dans « l'écriture raturée d'avance » .

« ***L'automatisme de répétition a pour principe l'insistance de la lettre. La mort n'est pas sans lien avec la recherche d'une maîtrise de l'absence*** » [257] . Or si toute création esthétique implique l'éviction, l'omission, la dérobade et la capture, constatons que l'oeuvre de Khaïr-Eddine déconstruit, désachève dans l'expérience d'un

[255] Claude LORIN. op. cit. p. 228.

[256] Roland GORI. op. cit. p. 98.

[257] Claude LORIN. op. cit. p. 142.

recommencement incessant, se condamnant à créer quelque chose qui est sans.

Or, la répétition, la maîtrise font partie de l'oralité. Fonction ludique du langage, répéter, c'est chercher à maîtriser, éventuellement maîtriser le désir, comme dans le complexe de Pénélope qui tisse sans fin et redéfait son ouvrage et le recommence pour résister aux demandes en mariage, c'est-à-dire au désir, à son désir, en l'absence d'Ulysse. « L'écriture raturée d'avance » n'a ni début ni fin et renvoie ainsi au complexe de Pénélope et au mythe des Danaïdes, l'oeuvre apparaissant dépourvue de toute extrême, que peut concrétiser le point final dont nous avons souvent constaté l'absence.

Nous retenons que la répétition qu'implique le langage demeure en rapport étroit avec « ***l'écriture raturée d'avance*** » comme reconstitution d'un noeud où s'associeraient la répétition et l'agression. Le sens vient faire violence en donnant une forme et une formulation. C'est à notre avis tout le sens du conflit des langues. Quelque chose de l'ordre du traumatisme s'actualise dans le langage. Il y a restitution par le symbole de la chose détruite. Ce qui réapparaît dans la création n'est pas le même que ce qui a été détruit : c'est une construction, une re-création qui s'opère dans la multiplication des contradictions qui pointe le trouble, le malaise et le chiasme.

Aux prémices de l'écriture, la révolte se pose déjà comme principe fondamental dans la relation au texte et à la sacralité de la lettre. Dépositaire d'une mémoire vivante mais ne vénérant aucune sacralité du verbe, l'écriture aura à coeur de se dégager de tout absolu et du terrorisme du verbe. Rappelons-nous le précepte énoncé par le narrateur (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 134) qui donne droit au possible et fonctionne contre toute fermeture. Le rapport à l'écriture sera d'autant plus conflictuel qu'il va introduire à la langue de l'autre, puisque, comme le souligne le narrateur : « ***je ne savais parler que le chleuh, le berbère du Sud marocain*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 139) .

Désordre, trouble, incertitude des limites, diffus, flou tel est l'inachevé qu'introduit « l'écriture raturée d'avance ». C'est aussi la vacuité et le manque qui menacent l'écriture, à l'instar de l'inachevé féminin auquel se rapporte l'oralité perdue donc inachevée elle-même. Le lien symbolique entre le scriptural, le matriciel et le féminin qui apparaît ici en termes de manque vient rappeler les propos liminaires du recueil *Soleil arachnide* qui fondent l'écriture dans « l'absence inouïe » , « un songe inacceptable » (p. 8) , dans cette séparation « où l'oeil sacrifie la légende (p. 7) et où « les pèse-mémoires » (p. 7) chargent cette écriture de toutes ces « ***guerres données par ma mémoire/oubliées des saints rompus (. . .) /sur ce ciel chu/parmi moi seul où la tribu jette ses vermines*** » (p. 8) .

La poétique de l'inachevé serait-elle celle de l'oralité ? Le cercle de la halqa, celui de l'oralité, celui du conte de la tradition orale figure cet éternel recommencement qui rejoint l'esthétique de l'inachevé. Réhabiliter les vertus du fragment, de l'indétermination, de l'évasion et de l'improvisation, n'est-ce pas en lien avec l'émergence de l'oralité ?

Ne serions-nous pas dans une conception tragique du langage qui serait liée à la question pour l'écrivain de ne plus être dans sa langue ? La violence que contient « l'écriture raturée d'avance » trouverait dans cette déperdition de la langue une justification qui nous semble rejoindre l'hypothèse qui est la nôtre. Retenons pour l'heure, cette « ***difficulté d'écrire (qui) se fait objet d'écriture*** » [258] et qui devient la question

centrale de l'oeuvre que nous interrogeons ici. A cet endroit, il nous semble opportun d'introduire la question de l'esquisse du lieu de cette difficulté pointée et de son impact sur l'oeuvre elle-même. L'hypothèse que nous avancerons ici se soutient de l'interrogation suivante, formulée dans *Agadir* (p. 137) .

3) : « Quel est le lieu du drame ? ».

« L'écriture raturée d'avance » met en scène la difficulté d'être, corrélative à la difficile mise en oeuvre du texte car l'espace scriptural marqué par ce rapport même demeure fondamentalement le lieu de mise en scène du dire et de l'interrogation sur soi. Le morcellement et l'éclatement si frappants dans le texte de Khaïr-Eddine ne traduisent-ils pas une identité problématique qui oscille entre le refus et la valorisation d'elle-même ?

Ainsi, l'écriture est ici chargée d'exprimer un contenu tout en étant signifiante, productrice de sens. Que montre-t-elle dans ses mécanismes ? Porte-t-elle sa propre interrogation ? Expression d'une quête en même temps qu'elle aide à supporter le vide qu'elle cherche à remplir, l'oeuvre inscrit le lieu même de son questionnement. Or, il nous semble que l'une des dimensions de cette quête s'oriente vers ce qui nous apparaît comme présence et absence sur la scène scripturale, en lien étroit avec l'espace de l'oralité.

A travers ce rapport, n'assistons-nous pas aussi à la lutte entre le scripteur et l'écriture, l'artiste et son espace de création, celui de l'inconscient dans lequel ce rapport est nécessairement présent, face auquel il arrive avec des stratégies et lutte avec le champ de création, proche sans doute de ce « lieu du drame » que l'oeuvre ne cesse d'interroger et qui est sa vérité ? C'est pourquoi c'est à mesure que le texte se fait que s'engage la lutte contre lui.

Dans l'écriture de Khaïr-Eddine, on ne sait pas où on va. C'est le saut dans le vide dans lequel il faut pourtant créer et prouver qu'on vit : « ***être mais être et de vos sangs/ronger la mousson indicatrice (. . .) la prose de l'exil sera suffisamment trempée/pour couper son cordon ombilical à mon angoisse/et sectionner les pagaies qui battent jusqu'au délire/l'épine dorsale de ma fatigue*** » (*Soleil arachnide*, p. 30-31) . Chaque texte est une création/recréation dans un cheminement que seule la mort/censure menace d'interruption. Chaque texte inscrit et cristallise une étape comme nécessité intime sans jamais épuiser la richesse d'un inconscient vivant.

Il arrive que l'oeuvre soit création située à la croisée du désir et de la peur, parasitée par le cauchemar glacé de la folie, à l'instar d'*Agadir* , du *Déterreur* ou encore d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* . Située dans une sorte d'état-limite, l'écriture est alors en proie à ce mouvement puissant et contraire de déliaison qui se manifeste comme menace permanente chez Khaïr-Eddine.

Prise dans cette contradiction, l'écriture qui se déploie formule son propre paradoxe à travers son refus de dire « ***et puis je n'ai pas l'intention d'en dire plus long sur cette ville*** » (*Agadir*, p.10). Refus ou report du dire, procédé fréquent chez Khaïr-Eddine,

[258] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 84.

l'énoncé traduit bien l'ambiguïté du dire et ne pas dire, absence/présence qui introduit le lieu même de l'oralité.

Dans *Agadir*, l'énoncé maintient aussi un suspens conforme à la mission/enquête policière à laquelle s'assimile le récit. Il constitue enfin l'expression de la réaction devant l'angoisse générée par la ville morte ainsi que celle suscitée par l'écriture de la mémoire, de l'anéantissement, de la mort, provoquant la perte du sens et de tout repère.

« L'écriture raturée d'avance » , celle du chaos, est aussi incandescente et incendiaire. Elle va s'installer avec complaisance dans la morbidité et la putréfaction : « ***on ne peut pas s'établir ailleurs qu'ici (. . .) auprès du péril, dans ces croûtes noires qu'engraissent la mort et l'immobilité. Une ville engloutie.*** » (*Agadir*, p.11). Le lieu dans lequel s'inscrit l'écriture et dont elle va se nourrir, est paradoxalement celui de l'anéantissement, de l'effondrement des structures, au premier chef, celles de l'écriture et du récit.

La solitude, le désespoir et le délire caractérisent l'écriture engloutie à son tour dans ce lieu infernal où tout est réduit à néant. C'est ainsi que la description du bureau, lieu insolite, semble être une dérision de la tour d'ivoire, en tout cas l'antithèse d'un lieu d'écriture y correspondant, (*Agadir*, p.12) .

Gagné à son tour par le chaos, le texte éclate en un soliloque parfois en délire où la situation présente du narrateur, en attente d'accomplir sa mission impossible : « ***redonner vie aux gens*** » (*Agadir*, p.11-12) se mêle à des incursions dans son passé. Celui-ci surgit à travers l'épisode pénible de la jeune fille (*Agadir*, p.11) dont le nom est refoulé et l'allusion à la tante-mère. N'est-ce pas là aussi la mission de l'écriture, faire oeuvre de vie à partir du chaos et de la mort ?

Le récit bute constamment sur le séisme et la question du lieu. Il ne cesse d'effectuer un retour permanent sur cet espace de la ville d'inhumanité, de solitude et de mort, celui de la ville-cadastre (*Agadir*, p.20), projection de la ville moderne, espace de la séparation : « ***chacun sa solitude, c'est la base même du plan*** » (*Agadir*, p.20), qui est aussi celui de la naissance : « ***Je suis né dans un de ces trous fangeux, parmi l'odeur du poulet égorgé et le miaulement opiniâtre des chats*** » (*Agadir*, p.20) .

Sur cette fracture, le texte va élaborer une esthétique du non-lieu, non-temps, non-dit, de l'effacement et de l'effondrement, celle de « l'écriture raturée d'avance » et du chaos. Ainsi, « ***Mais n'est-il pas temps de penser à moi ? Je suis chez moi dans ma demeure.*** » (*Agadir*, p.19-20) le « moi-demeure » est l'objet d'une description sans cesse reportée : « je la décrirai peut-être. » en une pratique courante et récurrente dans l'oeuvre . Lieu non-lieu, situé dans un temps non-temps, il sous-tend le dire différé, désir de se masquer ou de prolonger le récit et constitue le récit à trous qui suggère le refoulement dans les blancs du texte.

Ce dernier énonce sa difficulté à se dire : « Il ne fait ni jour ni nuit », « Que dire d'une lune de graisse », « ***D'ici je vois tout sauf la ville », « un homme doit survivre », « C'est de l'autre côté de ma vie que ça se passe », « Ma ville n'est pas un entassement vulgaire*** » (*Agadir*, p.19-20). S'élaborant dans une succession d'espaces et une traversée des genres, le récit tente de reprendre son cours mais il est inévitablement dévié par le flot de la parole fantastique, la narration dérivant de plus en plus vers un

imaginaire travaillé par le souterrain et les profondeurs, la visite de la maison souterraine en constitue une étape.

Récusant toute linéarité et toute horizontalité, refusant l'idée de progression en crescendo de la narration, « l'écriture raturée d'avance » travaille sur la verticalité et la transversalité, avançant dans le sens de la profondeur. Ici, pas d'événements narratifs ni d'actes essentiels, la diégèse n'est que prétexte, c'est pourquoi, elle a du mal à se mettre en place et voit ses éléments sans cesse remis en question : « Retrouver une ville ? » (*Agadir*, p. 37). Il ne se passera rien dans ce pseudo-récit qui n'en finira pas de s'interroger sur sa raison d'être.

Comme très souvent chez Khaïr-eddine, la narration est interrogation sur elle-même, questionnement sur le langage et sous-tend une quête du récit sans cesse reporté, ainsi que nous l'avons vu avec la description de la demeure. « ***J'ai promis d'y revenir (. . .) Quel est le lieu du drame ?*** » (*Agadir*, p.37). Telle semble être l'interrogation essentielle, contenant toutes les autres, notamment celle de l'écriture.

Ici, l'écriture sonde un espace des profondeurs, désigne sa propre origine et ce qui la sous-tend. Elle renouvelle son interrogation sur la parole et situe « le drame » au coeur de celle-ci, comme le montre l'énonciation : « ***le sol s'est refermé sur moi (. . .) je n'ai pas dit sésame (. . .) Que dis-je ? (. . .) j'ai été séduit par ce qu'un vieillard racontait sur cette ville et j'ai juré d'y entrer. Mais depuis je n'ai pas réussi à en sortir (. . .) Et tout à coup une voix lointaine (. . .) Le Perroquet continue de chanter. C'est pour agir sur moi (. . .) planche interdite/que je fus dans la voix retransmise par tes ancêtres*** » (*Agadir*, p.36-44).

De même, la séquence de « **LA LETTRE** » (*Agadir*, p. 127-132) oblige à reconsidérer les impératifs qu'elle expose : retrouver un lieu perdu (p. 127), lieu de l'« indescriptible », rattaché à la mémoire, « Au pied d'un arbre immémorial » (p. 127), sans nom. Cette « lettre » en quête d'un lieu perdu, anéanti et désiré est annonciatrice et porteuse de mort parce qu'elle dit la dépossession : « ***Ce qui m'inquiète, c'est tout ce que je n'ai plus et qui est passé dans d'autres mains (. . .) J'ai tout perdu. Je ne possède plus rien.*** »(p. 129), et la tragédie qu'elle entraîne : la mort de l'être[259]. Cette « lettre » terrible se nourrit de la mort de l'être qu'elle prémédite et annonce : « Je vous abattrai sans ciller » (p. 131), à travers son écriture en délire.

Impossible à saisir dont la description n'a pas réussi à rendre compte, lieu obsessionnel à la fois présent et absent, la ville-demeure apparaît au fil de l'écriture comme la double métaphore du moi et du récit qu'elle contient et par lequel elle est contenue. A l'instar de la ville-demeure, le texte se construit et se déconstruit autour de cette image du moi qui n'en finit pas de s'anéantir pour mieux ressurgir de ce néant (*Agadir*, p. 134-137), dans lequel le séisme tient une grande place.

La dimension spatio-temporelle chez Khaïr-Eddine est cet espace carcéral et infernal qui désigne ce lieu « où se déroule le drame » . Dominent aussi cette confusion des lieux et des temps, ce chaos à la fois spatio-temporel, identitaire et scriptural, maintenant jusqu'au bout du texte la confusion des paroles,[260] des genres, faisant appel au théâtre

[259] « Et je me suiciderai. Je me tuerai certainement. » (p. 129) .

pour faire entendre les différentes voix du moi, jusqu'à l'éclatement final, figuré par les ultimes indications scéniques du texte (*Agadir*, p. 139) .

Cette destruction s'apparente à une opération d'évidement, d'épuration et de stylisation du langage jusqu'à le rendre dépouillé de tout artifice, de tout habillage trompeur, comme le montre le dernier énoncé. Elle vise à rendre au langage sa nature première, une texture originelle. Un tel projet scriptural nécessite tout un travail de recherche des fondements mêmes de l'écriture.

Recherche que figure « l'écriture raturée d'avance » telle qu'elle a oeuvré dans *Agadir* et que va poursuivre l'oeuvre à venir à travers son élaboration. En effet, tout en se construisant dans chaque livre/jalon, l'oeuvre de Khaïr-Eddine déploie cette stratégie paradoxale du chaos fondateur sur laquelle elle s'appuie.

Le processus scriptural à l'oeuvre dans *Corps négatif* se déroule au grès du flux ou du reflux mnésique, tantôt débordement verbal, tantôt silence elliptique, blancs de l'écriture. Travaillé par la mémoire, celle du corps, notamment, le récit de *Corps négatif* se fait coulées de mots dont la brûlure restitue la douleur d'être d'un « je » qui se refuse et cherche à extraire sa négativité.

L'incipit frappe par son incohérence, née de la violence verbale qui saisit le narrateur. Toutefois, il indique qu'il sera question ici de pouvoir et de conflit avec les autres, notamment la famille mais, surtout avec soi. Les maux donneront lieu à une perte et à une quête réalisées à travers les mots retrouvés, perdus, recherchés en un corps à corps avec le langage et la langue, qui s'avère être l'ultime combat, en tout cas le plus chargé de sens.

Dès lors, l'aigreur serait génératrice d'écriture et créatrice de texte : « Porte-moi l'Aigre. Calotte-moi l'Encre ! Je bouffe tes crayons » (*Moi l'aigre*, p. 6) , annonciatrice et incitatrice de changements : « ***Je serai le roi changé en socialiste*** », déclare le narrateur à la fin de la page inaugurale du récit (p. 6) . Contestation et remise en question caractérisent donc les propos liminaires de *Moi l'aigre*. Retenons là que la révolte qui éclate ici pointe le refus de l'asservissement du langage qu'elle cherche à libérer de toutes les contraintes qui pèsent sur lui, par le dynamitage de l'écriture conventionnelle. Celle-ci est prise d'assaut par une parole autre qu'il s'agit de saisir, non sans difficulté.

Ainsi, ce début de récit déporte la parole là où elle n'a pas coutume d'aller - car : « ***On traite le langage, la parole somme toute, comme s'il s'agissait d'un plat quotidien*** » (*Moi l'aigre*, p. 8) , dénonce le scripteur - dans l'extrême de ce qui est, au-delà de « la limite d'être » (*Moi l'aigre*, p. 8) qui devient alors négation et récusation de soi-même et de toute attache, tout lien figuré et rejeté ici dans l'ancestral. Dès lors, l'écriture ne peut avoir son origine ailleurs que dans le fractionnement, la rupture, la dissidence, autre forme de franchissement de limite, la séparation et l'écart.

A partir de là, le récit semble s'inscrire dans une marge que traduisent les blancs laissés entre les différentes séquences, notamment (*Moi l'aigre*, p. 9 et 13) , et ceux qui creusent la marge même du texte (p. 9-14) , concrétisant ainsi les phénomènes de rupture, accentuant la vacuité que ne manquent pas de susciter ces phénomènes. Cette

[260] Celle du père et de l'oncle, du père et du fils, notamment.

partie du texte constituée de deux fragments (*Moi l'aigre*, p. 9-13, 13-14) se situe en un même temps : « Minuit » (p. 9) , indication temporelle qui marque beaucoup plus un non-temps ou un temps-limite, entre-deux propice au fantasmatique et à l'insolite. Il plonge au plus profond d'une nuit intérieure, espace-temps du récit de la marge et de l'étrange, d'une écriture en proie à la douleur, à la détresse et au délire.

Cette perpétuelle dérive de la parole d'un sujet à un autre, cette désappropriation incessante de son énonciateur pointent une fois de plus le terrorisme de l'écriture occupée à fouiller les marges de l'inadmissible et de l'indicible. Aussi, le texte configure-t-il un amas de souvenirs, de réflexions et de propos éclectiques qui disent la perte, celle de l'identité, notamment : « ***Bon Dieu pourquoi en suis-je arrivé là? Je ne sais pas moi, connais plus père mère ni cette clique de corbeaux qui stationnent dans mon sang !*** » (*Moi l'aigre*, p. 135) .

Aux prises avec ses obsessions et ses angoisses, notamment celle de la mort, le texte mime, à l'instar du « je » qui y parle, une fuite éperdue de lui-même qui est aussi rejet du néant et de la mort, pour une quête du sens qui s'effectue dans l'écriture elle-même, vécue ici comme épreuve : « ***Tu m'écoutes et tu marches mais non tu ne marches pas tu grouilles autour de moi en mes tréfonds dans mes ourlets*** » (*Moi l'aigre*, p. 114) .

L'avancée du texte (*Moi l'aigre*) semble dériver vers l'écrit talismanique pour conjurer la menace de l'anéantissement. C'est ce que recouvre la scène finale (p. 145) de cette séquence dominée par une obsession et des images de persécution dont les propos qui suivent (p. 146) viennent éclairer le sens. En effet, il est question dans cette page (p. 146) d'un « il » évoqué par « je » , porteur et objet absent d'un texte à lire, texte trouble et brouillé, « entre ses lignes raillait un morpion sacrifié avant sa naissance » (p. 146) . « ***Personnage (qui) s'est tiré de soi-même en vue d'y voir plus clair et mieux travailler sa tripe*** » (p. 146) « il » se débat avec « son texte » , lui-même travaillé par une présence sourde, présence/absence déroutante : « On lira la suite sans s'apercevoir qu'il n'a jamais existé » (p. 146) .

Il arrive que cette parole à la fois menaçante et menacée soit en perte d'elle-même, piégée dans son propre délire. Tel est le sort qui guette le verbe réfractaire, celui du fou, de l'écrivain aussi. Pris dans ses mirages, le dire dérive d'espace en espace, de vision en vision, de voix en voix en un texte dont les multiples points de suspension, qui sont autant de marques de cette dérive, figurent aussi les palpitations et les syncopes d'une parole qui s'affole dans son propre dire.

Dans *Une odeur de mantèque* , la voix qui semble s'essouffler à mettre en mots, à « ***Haler à soi les flétrissures, les stigmates des condamnés.*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 113) est tantôt celle d'un « il » , finalement distancié, observé, disséqué, autopsié même et livré en pâture au néant (p. 116) , tantôt celle d'un « je » qui n'arrive plus à contenir ses angoisses de mort et sa douleur : « ***Vivre ici, tout recommencer, apprendre à mieux crever (. . .) Ne rêver qu'à la dislocation des nerfs, du corps (. . .) Peur, peur du cercueil recouvert d'un suaire porté par quatre vieillards.*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 113) .

C'est en fait la même voix qui se dérobe et se cache derrière « il » , transfuge par

lequel « je », observateur et participant, semble vouloir brouiller sa propre identité, pour finalement avouer que : « ***(. . .) sur cette plage maintenant n'ayant plus de monnaie plus d'ancêtres, déambulant me[261] raccrochant à des bribes vieilles, des sourires fripés, pissant (. . .) »*** (p. 116) .

Cette fracture avec et en soi que figure le brouillage pronominal se projette dans l'éclatement du cadre spatio-temporel de cette séquence (*Une odeur de mantèque* , p. 112-116) . En effet, l'espace qu'évoque ce passage est celui du désert, de la plage, de la ville de Tanger : « ***proie toujours aux mains des plus forts*** » (p. 114) ou celle, innomée, accueillante, protectrice et inexpugnable : « ***ville vraie, seule et contre elle-même, remuant dans le soir rose et jaune, rafraîchie par l'oued Bou-Regreg (. . .)*** » (p. 115) ou encore celui de la vallée de l'enfance : « à la cascade blanche » (p. 115) .

« Le vaste entonnoir » (*Une odeur de mantèque*, p. 168), « ***cuvette incommensurable où nous étions détenus, (cette) immense cage englobant jusqu'à l'infini cette étendue de terre où nous étions perdus ou déportés*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 169) sont autant d'images matricielles associées à celles du gouffre, rencontrées maintes fois dans le texte, symboliques du lieu identitaire, perçu dans ce rêve (*Une odeur de mantèque* , p. 168-169) à la fois comme enfermement, impossibilité et aussi libération possible. Espace ambivalent, le lieu identitaire représente un pôle attractif vers lequel le texte a sans cesse dérivé pour finalement y aboutir et s'y heurter de façon violente.

En effet, rappelant la dure condition faite à la femme en terre « sudique » par l'homme totalement démissionnaire, les ultimes propos du livre exhibent d'une façon définitivement accusatrice la faillite identitaire. « ***Saccagés par un passé tribal jamais exorcisé ! » les hommes, « assassinant en elles le foetus*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 171) ont perdu ainsi l'honneur « sudique » pour n'avoir pas su être dignes de ce passé glorieux. Le texte s'achève sur une malédiction : « ***(. . .) que le soleil jette sur eux comme un blasphème inexpiable !*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 171) , signifiant ainsi un autre piège que l'écriture referme sur elle-même.

Ainsi, la fable initiale d'*Une odeur de mantèque* s'est transformée en une insupportable réalité, celle d'une appartenance à la fois revendiquée et reniée tout au long du texte, d'une déchéance qui se lit à travers le sort réservé aux femmes qui assurent seules et sans reconnaissance la survie de cet univers en effritement : « ***Chez lui dans son pays, les femmes faisaient tout.*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 62) .

C'est sans doute à la croisée du fictif et du réel, de la langue de la fable initiale, autre origine perdue, qui puise même par dérision, dans un imaginaire collectif, ancestral et de la langue qui dit l'identité perdue que se situerait le dire propre de l'écriture en tant que lieu même du drame.

Celle-ci détourne à son usage la fable traditionnelle, la caricaturant parfois à l'extrême, la transformant souvent jusqu'à la rendre étrangère à elle-même, pour servir au dévoilement réitéré du drame intérieur de celui qui parle : être séparé de soi, être son propre ennemi : « ***Je connaissais ce genre d'individu depuis longtemps. Oui je***

[261] ***C'est nous qui soulignons.***

savais à quoi m'en tenir. C'est pourquoi je le réprime en moi, oui, je le désarticule quand c'est possible. J'aurai mieux fait de le bouffer carrément. » (*Une odeur de mantèque* , p.133) .

Cette révélation conduit à une sorte d'auto-dévoration signifiée par l'accumulation dans cette fin de séquence de termes renvoyant tous à cette image : ***« bouffer » et « avalant*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 133) . Elle marque aussi une auto-destruction dans laquelle le texte s'anéantit à son tour.

Le texte-réceptacle mime incessamment cet anéantissement que chaque séquence du livre répète jusqu'à rendre impossible toute saisie normative du texte. En fait, c'est en dehors et même à l'encontre de ces repères traditionnels qu'il faut lire cette *Odeur de mantèque* . C'est dans les renversements successifs de ces normes que prend sens l'écriture du livre. Suivre la succession des séquences, c'est se prêter au jeu de l'incohérence et de l'errance, dans le sillage de la mémoire vacillante et »rébarbative » du narrateur mais qu'elle finit par circonvenir ainsi que le narrataire.

La fiction/camouflage d'*Une odeur de mantèque* ne cesse de masquer et de démasquer ce fait : écrire, c'est démolir, tuer mais aussi se débarrasser de soi. Cette rupture s'accomplit par l'écriture de la parole qui tout au long du livre tente de se libérer de toute contrainte et de tout masque pour s'imposer comme dire affranchi. De ce point de vue, il est significatif que le livre s'achève sur la menace du « blasphème inexpiable », c'est-à-dire, d'une parole rebelle, réfractaire et par là maudite parce qu'inouïe. N'est-ce-pas le contexte dans lequel s'inscrit le dire chez Khaïr-Eddine ? N'est-ce pas là aussi le lieu du drame?

De ce point de vue, l'analyse du *Déterreur* nous apporte un éclairage particulier sur cette question. Nous avons vu comment le récit du *Déterreur* s'énonce comme une parole mnésique, diffuse et brouillée. Quelques éléments narratifs permettent toutefois, de déceler une continuité dans la rupture du texte. Dans le désert chaotique textuel, trois points de repères : un personnage, le narrateur lui-même, un lieu, la tour/prison, un thème, celui de la mort, participent de la figure du continu. Un « je » narrateur assume la narration et en assure la continuité malgré ses errances et son propre éclatement. La tour/prison représente un lieu permanent dans le texte, auquel le récit revient de temps en temps.

C'est à la fois un espace d'émanation et d'aboutissement de la parole. Symbole anthropomorphique, fréquent dans l'oeuvre, ce « puits » , double du corpus mental du narrateur qui s'exclame : « ***(. . .) je ne suis même pas dans une vraie prison, c'est dans mon corps que tout se passe, dans une tour vivante*** » (*Déterreur*, p. 67) , ce microcosme du corps et de l'âme qui justifie le voyage introspectif que nous évoquions, intimement lié au narrateur, rejoint le thème dominant du livre, la mort, autre élément de continuité. Nous retrouvons là la figure du continu esquissée ci-dessus comme élément scriptural chez Khaïr-Eddine au niveau de toute son oeuvre, elle s'affirme ici au niveau du texte proprement dit.

Le croisement des lieux s'accompagne d'une imbrication des temps, le présent étant envahi par le passé : « ***J'étais berbère, je ne le suis plus***. » (*Déterreur* , p. 13) ou encore : « ***Je n'oublierai jamais ce type, un Congolais qui s'est écrasé contre la***

paroi que j'étais en train de démolir. Il avait une tête d'oiseau des steppes, une tête d'ébène qui ressemblait à un masque tribal. (. . .) Des nuits durant, je le revois hurlant, s'agitant au moment même où sa cervelle éjectée par l'éclatement de son crâne me frappait aux babines et sur le front. Et je m'en délecte encore malgré le temps et la mort qui nous séparent. » (*Déterreur* , p. 16) .

Le temps raconté et le temps narratif se déroulent sans aucune cohérence chronologique. Le temps narratif correspond, en fait au temps psychique car, plutôt qu'à une rétrospection, c'est à une introspection que se livre le récitant car celui-ci est déjà condamné à mort dès le début du récit. De ce point de vue, *Le déterreur* fait ainsi surgir ce questionnement symbolique : « ***L'écrivain ne serait-il pas mort dès que l'oeuvre existe ?*** » [262] . Celui-ci rejoint pour nous le noeud de la séparation fondamentale dans laquelle s'origine, sans doute, l'oeuvre de Khaïr-Eddine et qui participe au drame évoqué ici.

L'écriture du *Déterreur* montre que le processus de forclusion qu'elle figure, déchiquette l'unité du narrateur-déterreur qui lutte par la parole pour la recouvrer. Dans la folie de son verbe, la forclusion est « ***le processus qui conduit à l'inachèvement par manque de la représentation du manque*** » [263] . Le drame du *Déterreur* est là : des signes essentiels à la vie de son esprit lui font défaut, des signes pour compléter son visage, son corps entier, pour se réapproprier une unité qu'il tente de restaurer par le déterrement, par l'approche de la mort, de ce qui est mort. De là toute la problématique du texte et de son écriture.

L'humanité qui se profile au début de *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* semble surgir d'une animalité où la transgression de l'interdit : viol, inceste, cannibalisme, est une condition de survie. Le monde dans lequel se situe l'ouverture du texte est singulièrement « ***au commencement de (sa) déchéance*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 15) dont l'écriture va se nourrir. Paradoxalement aussi, c'est dans le silence effrayant de cette aube de l'humanité et du livre que s'effectue l'attente de l'avènement du Dire car : « ***La matière n'avait pas encore parlé.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 15) .

Contrairement à la fable parfois caricaturale d'*Une odeur de mantèque* , dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , la narration oscille étrangement entre les profondeurs abyssales et utérines de « ***ce fond marin (. . .) fond du gouffre*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 37-38) vers lequel « je » est « irrésistiblement tiré » (p. 37), où « ***Cela fait si longtemps que je vis dans cette eau qui ne court pas mais ne stagne pas non plus (. . .) carapace molle qui me contient*** » (p.41) et cette ***« force endogène (. . .) à l'origine même de (la) vie (. . .) venant du soleil » , espoir d'« une prochaine libération*** » (p. 41) .

L'angoisse naît alors de cette errance dans ce temps qui n'est plus et cet « espace indéfinissable » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 44) , « ***J'étais épouvanté de ne pas savoir où j'allais, moi qui percevais encore l'existence d'une***

[262] Maurice BLANCHOT. *L'espace littéraire*. op. cit. p. 12.

[263] Claude LORIN. op. cit. p. 194.

quiétude antérieure » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 44) . Ainsi, ce voyage vers ce que je savais être la mer » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 37) , dit le narrateur, constitue une épreuve à hauts risques puisque « ***mon identité partait en mille morceaux, donnant lieu à un vide insoutenable*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 40) .

La ville n'est pas une ville (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 69) et ce qui en tient lieu reste inaccessible, « ***point de vie animale, (. . .) pas de cours d'eau*** » (p. 69-70) . L'espace, désigné par « ici » (p. 69) et « là » (p. 70) évoquerait plutôt une scène : « Nous sommes toute une multitude sur ce plateau légèrement crevassé vers le bas » (p. 69) , celle du rêve et celle de l'écriture, formant un théâtre « beckettien » de l'attente, de l'insolite et du non-événement, où « je » se surprend à rêver (p. 70) . Fuyant sans cesse un rêve qui apparaît comme un cauchemar (p. 70) , « je » est projeté sur « une route asphaltée » , précipité dans des « champs inondés » , transporté sur « une pente verdoyante et luxuriante » (p. 71) , « ***cherchant la vraie route pour accomplir en bonne et due forme (son) voyage*** » (p. 71) sans fin.

Le récit d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* se révèle être le lieu de chasse du plus profond, dans l'élémentaire, dans la bête qui se terre en l'homme pour en extraire le véritable sens des mots. En effet, le narrateur assiste « écoeuré » (p. 63) mais non « effrayé » au sacrifice de l'ami du poète qui lui, a connu le même sort « une demi-heure avant » (p. 64) : « les marins se sont joués aux dés pour savoir lequel d'entre eux nourrirait les autres, et voilà » (p. 64) . On pense alors à l'albatros baudelairien, lâché entre les mains des marins et au symbolique « coup de dé » mallarméen, fatal, ici, à l'artiste et au poète. L'artiste, nourricier, sacrifié en premier lieu par temps de désastre, voilà qui justifie aussi « l'écriture raturée d'avance » ! C'est aussi la révélation de cette séquence-traversée à la fois horizontale, tout au long de la rivière et, verticale, abyssale dans les abîmes de l'existence humaine.

Le sens des mots ne réside-t-il pas dans cette narration de l'humain dans ce qu'il a de plus fragile, de plus effrayant mais aussi de plus authentique : « ***ils s'enchaînèrent une fois encore au doute et tremblèrent si bien que leur peau exsuda la musique ; ils frémirent au son de cette nouvelle voix mais restèrent tranquilles (. . .) Ils crurent aux lois du silence durant plusieurs années (. . .)*** » (p. 172) ? On comprend dès lors que le lieu où se déroule ce curieux voyage est bien celui de l'écriture entre rêve et mémoire, fiction et réalité : « ***Mais nous ne rêvons pas, nous nous démultiplions tout simplement.*** » (p. 73) , dit le narrateur/scripteur à travers un « nous » qui montre l'effet immédiat de cette démultiplication qu'engendre l'expérience scripturale.

Ne cessant d'interroger en s'interrogeant elle-même : « ***où serait alors le lieu de notre exil*** ? » (*Soleil arachnide*, p. 100), l'écriture est en quête de ce lieu. C'est pourquoi, elle s'apparente souvent dans l'oeuvre au voyage ; l'expérience littéraire relevant de cette « aventure de l'écriture » qui est aussi celle de l'être, ainsi que nous l'avons déjà mentionné.

Véritable parcours initiatique dans *Légende et vie d'Agoun'chich*, le voyage se fera au fur et à mesure de son déroulement, traversée d'un espace/temps. Celui-ci est marqué par l'imaginaire, porteur de vie - à l'origine même du voyage dans le songe nécessaire

que vont chercher les deux futurs voyageurs (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 57) - et associé pour l'essentiel au « sudique » - qui n'est pas vraiment le Sud réel, malgré quelques repères géographiques mais plutôt un Sud imaginé et rendu encore plus imaginaire par les indications intemporelles d'aube et de nuit qui disparaîtront à l'arrivée à Tiznit (p. 140) et par le lieu matriciel qu'est la montagne - .

Par ailleurs, le voyage deviendra entrée dans l'espace-temps de l'histoire et par là même, expérience de la catastrophe, traversée de l'horreur, périple vers la mort, donnant un sens aux propos d'Agoun'chich adressés au Violeur, son compagnon : « ***Ce voyage n'est pas une désertion. Nous découvrirons autre chose. Et nous nous enrichirons peut-être, tu verras.*** » (p. 66).

Le voyage annoncé s'effectuera plus dans le labyrinthe de l'imaginaire et les profondeurs abyssales - et en cela, nous restons dans une même vision du voyage, chez Khaïr-Eddine[264], dans laquelle le déplacement horizontal est moins important que la plongée verticale, la géographie du voyage plus intérieure, l'espace traversé, plus symbolique et imaginaire - comme en témoigne la première étape de ce périple.

Il ressort de ces lignes inaugurales du voyage entrepris par Agoun'chich et le Violeur, que celui-ci s'envisage d'emblée dans l'imbrication de divers éléments, préfigurant une expérience dont le mystère reste entier, puisque : « ***Nous ne ferons pas de rêve ici, bon ou mauvais*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 56) .

Les deux voyageurs vont ainsi s'aventurer dans l'espace de l'errance périlleuse, qui se met très vite en place, aux confins de la folie et de la mort (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 59-63) . Toutefois, ils avanceront « dans un lieu sinistre » (p. 59) en utilisant l'espace comme masque protecteur : « ***ils aménagèrent entre deux gros arbres un abri confortable et quasi invisible (. . .) de telle sorte que quiconque passait à proximité ne pût voir autre chose qu'une excroissance feuillue.*** » (p. 59) .

Ainsi, très vite l'espace naturel devient lieu intérieur et à l'instar du « tronc d'arbre mort » - masque et surnom d'Agoun'chich - la nature « sudique » , espace du récit, se transforme en corp(u)s , les êtres ne formant qu'un seul corps avec lui, si bien que nous ne pouvons plus distinguer entre le contenant et le contenu.

Lieu matriciel, cette nature « sudique » l'est à la fois pour les personnages, Agoun'chich et le Violeur, et pour l'écriture. Espace d'engendrement des images et des mots, la nature dans laquelle évoluent les deux voyageurs est hautement féminisée et paradoxalement, lieu d'une marginalité sécurisante, à la fois « abri » et « tombeau » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 59-60) .

Lieu féminin, nocturne et lunaire (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 61) , cette nature effrayante est chargée d'une féminité irrationnelle, redoutée, refoulée et entravée, féminité en dérive, à la sexualité déviante (p. 61) qui surgit, dans la nuit du récit, entre rêve et cauchemar, « ***comme un mauvais présage*** » (p. 62) . L'apparition de la « jeune folle chargée de fers » (p. 61) éclaire dans cette confusion même, une caractéristique du voyage : il change l'être : « ***mais il était maintenant en voyage et s'arrangeait pour***

[264] Proche du nomadisme dans le sens de déplacement autour et dans un même territoire que le nomade ne veut pas quitter, c'est pourquoi il nomadise.

effacer d'un trait fort tout ce qui concernait sa vallée natale. » (p. 62) .

La féminisation de l'espace dans lequel va se dérouler le voyage donne à celui-ci son double aspect de mort-résurrection. A la fois, protecteur, sécurisant et effrayant, cet espace féminisé, porteur de vie et piégé par la mort, figure l'espace même de l'écriture, celle de ce texte comme celle de l'oeuvre. Voyager en lui, c'est en même temps mourir et naître à soi.

Dans l'espace hétérogène de la ville, le spectacle est multiple pour Agoun'chich qui découvre une réalité jusque là peu connue de lui : « ***je m'initie à une autre vie*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 143) . Voyant des Européennes pour la première fois, ***« il crut à une apparition*** » (p. 143) mais « ***comprit tout d'un coup le fossé qui le séparait de la civilisation européenne.*** » (p. 143) Ainsi, projeté dans le monde moderne à Tiznit et venu d'un autre âge, Agoun'chich se réfugie encore auprès des conteurs qui évoquent les temps et les mythes anciens.

Jusque là, Agoun'chich avait en quelque sorte fait corps avec le mythe, il semble qu'ici, celui-ci soit déjà inscrit dans la nostalgie de ce qu'il n'est plus : ***« Mais cette guerre n'a pas été gagnée et ne le sera jamais, car les titans continueront toujours de peupler nos cauchemars***. » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 144) . Dans l'espace de la ville, Agoun'chich ne peut qu'assister au spectacle qu'offre celle-ci. Désormais une sorte d'impuissance à être plonge le personnage jusque là actif, dynamique dans cette nouvelle situation de spectateur. Quelque chose semble lui échapper dans ce nouvel espace.

Or, ce dernier récit de l'oeuvre de Khaïr-Eddine contient des éléments de réponse à l'interrogation posée ici, à travers son propos : l'évocation d'un Sud légendaire en perte de lui-même, pris entre sa grandeur passée - qui nourrit tout l'imaginaire scriptural de Khaïr-Eddine dans ce livre et la plupart de ceux qui l'ont précédé - et sa déchéance annoncée - laquelle n'a jamais cessé de travailler l'écriture de l'oeuvre, se confondant souvent avec celle du narrateur dans nombre de textes - . Le rapport avec cet espace ambivalent devient dans l'oeuvre rapport avec soi, en montrant aussi que ce qui s'élabore dans l'oeuvre est antérieur à toute représentation d'image ou de mot.

A travers l'interrogation qui a guidé les propos qui précèdent : « ***Quel est le lieu du drame ?*** » , il s'agissait de montrer que toutes les perturbations rencontrées au niveau de l'écriture de l'oeuvre de Khaïr-Eddine sont la manifestation de deux éléments saillants dans lesquels elle s'origine. Le premier qui ressort de l'analyse entreprise jusqu'ici est relatif à une séparation fondamentale, celle que suppose tout en même temps la naissance à soi, au langage, à l'écriture et à l'esthétique littéraire de manière générale. Le second découlant du premier, dévoile un manque béant, une désappropriation, un lieu perdu dont l'absence/présence tatoue le corp(u)s orphelin de l'écriture.

Dans la première partie de ce travail, nous voulions montrer à travers l'approche de l'oeuvre de Khaïr-Eddine comment s'impose chez lui la notion de texte plus que celle d'une production conçue dans le respect traditionnel des genres littéraires. Rien de tel chez l'écrivain ! L'hétérogénéité du corpus qu'elle constitue, le brouillage des genres qu'elle opère, les stratégies d'écriture qu'elle déploie vont dans le sens de la mise en place d'une oeuvre à la fois multiforme et désireuse de privilégier l'idée même de texte comme lieu d'énonciation d'une parole qui cherche à exister en tant que telle.

Ce que nous avons dégagé comme force du texte rejoint la mise en avant dans l'écriture de Khaïr-Eddine d'une énonciation plus préoccupée par l'acte même qui la fonde que par son adéquation à des normes génériques qu'elle cherche à dépasser quand ce n'est pas à subvertir. La destructuration du langage se confirme bien ici comme volonté de rejet de toute norme. Nous avons vu comment dans la dislocation du texte surgit la parole, comment l'écriture se fait alors lieu d'émergence de cette parole singulière et engagée dans la question cruciale de l'identité.

L'étude des stratégies scripturales nous a aussi permis d'observer qu'à travers celles-ci s'opère tout un travail de relecture, réécriture, réinvention[265] de ce que nous pouvons considérer dès lors comme champ de l'oralité. La problématique de la parole telle que nous l'avons esquissée jusqu'ici vient s'inscrire nécessairement dans ce champ.

[265] Ce travail étant tout à fait caractéristique d'une certaine modernité scripturale.

Deuxième partie : L'oeuvre de l'oralité

Maintes fois signalée dans les propos précédents, la structure complexe de l'oeuvre de Khaïr-Eddine n'en révèle pas moins de fortes relations avec le champ de l'oralité, d'une part, une imprégnation par le discours et les valeurs de ce champ, d'autre part, ainsi que l'orientation de l'écriture sous l'effet de cette attraction vers une esthétique scripturale, particulière.

Celle-ci apparaît profondément marquée par cette effraction de l'oralité dans le champ de l'écriture que constitue dans cette seconde partie de notre investigation l'oeuvre de l'oralité. Celle-ci nous mènera à dégager tout d'abord comment l'oeuvre est fondée sur les valeurs de la parole. S'imposera alors la nécessité de circonscrire la notion diffuse de parole, tout en analysant son fonctionnement. Rappelant quelques éléments théoriques à l'aide desquels il nous sera possible d'interroger ici l'expérience scripturale de Khaïr-Eddine, notre travail tentera de saisir les différents sens que peut revêtir la parole, telle qu'elle s'inscrit dans l'oeuvre, de même que les multiples fonctions que lui assigne l'écriture

Ceci nous conduira à observer les différentes manifestations et les enjeux de la parole en acte. Les divers aspects que peut prendre la parole, ses ramifications, ses extensions et ses multiplications seront à examiner comme autant de modalités. Nous verrons ainsi que de la linguistique à l'anthropologie culturelle en passant par la psychanalyse, les divers sens que recouvre la notion de parole sont tous constitutifs de l'oeuvre de l'oralité chez Khaïr-Eddine.

Nous établirons comment l'écriture s'inscrit de ce fait, dans une pratique, dans un

espace-temps que l'on situera entre le Dire et l'Ecrire. S'instaure alors une dialectique scripturale telle que s'impose une force de l'écriture traversée par celle de la parole qui ne manquera pas de retenir notre attention. La force du texte, dégagée dans la première partie de cette analyse, résulterait en somme de cette dialectique scripturale mettant en présence des puissances parfois antagoniques, parfois conjuguées pour donner à l'écriture de Khaïr-Eddine toute son ampleur et sa singularité. Nous nous attacherons à suivre ce nouveau langage qui se construit dans cette dialectique scripturale au coeur de laquelle opère l'oeuvre de l'oralité, donnant ainsi naissance à ce que nous nommerons l'écriture-parole. Celle-ci correspond à la recherche signalée de ce nouveau langage qui spécifie cette expérience.

Dans cette élaboration, le dire urgent et fondateur laisse entendre le discours de l'oralité que nous identifierons au niveau de ses rapports avec le culturel. Nous nous efforcerons de montrer comment s'inspirant de celui-ci, le reproduisant et/ou le réactualisant, le détournant aussi, le discours de l'oralité redynamise la force de la parole au service de « la guérilla linguistique » et de « l'écriture raturée d'avance » . Non pas à l'opposé mais à l'intérieur de la force du texte, travaille, nous semble-t-il, cette force de la parole, dans la réinvention de l'esthétique de l'oralité en renouant avec le champ symbolique de la culture et son corps inaugural.

Comment les stratégies scripturales instaurent-elles cet étrange dialogue avec l'espace de l'oralité ? Disons de prime abord que celui-ci est loin d'être serein. Qu'en est-il véritablement des rapports entretenus avec cet espace ? Voilà qui nous renvoie au contexte de l'intertextualité et du dialogisme. Précisons que la tentative intertextuelle n'est pas envisagée ici par rapport à une intertextualité générale, vis-à-vis de laquelle toute production littéraire nécessite d'être considérée. Notre intérêt se portera sur une pratique intertextuelle, un dialogisme, par lesquels l'oeuvre de Khaïr-Eddine entre en contact avec le champ de l'oralité.

Poser les choses en ces termes, c'est entrevoir l'oeuvre de Khaïr-Eddine, comme lieu d'une tradition, au sens étymologique du terme. Celui-ci insère l'oeuvre dans une chaîne de transmission[266] , dans une filiation[267] . Tradition, filiation sont des mots qui fondent une continuité. Est-elle revendiquée, assumée par Khaïr-Eddine ? Du point de vue du champ qui nous occupe ici - celui de l'oralité - cette seconde partie aura à coeur de montrer comment l'oeuvre de Khaïr-Eddine se construit paradoxalement à la jonction de la revendication de cette continuité, du désir de la transgresser et de l'acte de sa destruction.

Chapitre I : La parole en acte.

Dans la partie précédente de ce travail, nous avons observé à plusieurs reprises,

[266] De ce point de vue, nous sommes bien là dans l'intertextualité.

[267] Celle que nous évoquions déjà aux prémices de cette étude.

l'émergence de la parole dans le champ de « l'écriture raturée d'avance » et soumise à « la guérilla linguistique » . Au cours de cette étape, nous nous proposons d'étudier comment s'effectue cette émergence à travers deux points autour desquels nous semble agir la parole en acte.

En effet, pour se manifester, celle-ci va opérer au niveau d'un dynamisme rendu par divers procédés que nous analyserons comme l'expression de cette présence de la parole, confirmant en premier lieu, l'inscription de l'oralité dans le corpus scriptural. Cette inscription est amplifiée, en second lieu, par la dimension dramaturgique, singularisant cette parole en acte dans l'écriture. L'analyse de cette activité intense de la parole dans le champ scriptural la pointe comme élément focal dans un espace qu'elle modifie nécessairement.

1) : Présence de la parole.

Si on considère le texte comme mode de fonctionnement du langage[268], il est alors le lieu où se mettent en place des réseaux discursifs où la parole va émerger : « ***le texte est lui-même une structuration spécifique d'une opération discursive*** »[269] . S'intéresser ici à la parole, c'est prendre en considération la valeur énonciative du discours dans la mesure où celui-ci équivaut à la parole.

Bien que d'un point de vue théorique, la parole renvoie à une notion problématique, il est possible toutefois de retenir quelques propositions définitoires au profit de notre analyse. Il ressort donc que la parole assimilée au discours qui en est le synonyme est avant tout acte d'énonciation[270]. Comme le souligne Pierre Van Den Heuvel[271] qui a remarquablement fait le point sur cette question théorique : « si dans la communication écrite, l'énonciation ne saurait s'étudier que dans l'énoncé » , il reste que la parole se définit d'abord en tant qu'« acte de produire un énoncé » , qu'est l'énonciation, et « la réalisation de cet acte » que recouvre l'énoncé[272] .

Ajoutons aussi que : « le *disours* est dans tout *récit* » [273]. Chez Gérard Genette, le discours équivaut à l'énonciation et à la narration comme « ***acte narratif producteur*** »[274] . Tenant compte « d'une narrativisation de l'énonciation » dans le texte littéraire,

[268] Nous avons essayé d'en faire la démonstration dans la 1e partie de cette étude.

[269] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 52.

[270] C'est notamment ce qui se dégage chez Bakhtine, dans la notion même de «dialogisme» dont il est le «promoteur» .

[271] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 21.

[272] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid. p. 18.

[273] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid. p. 27.

[274] *Figures III* . Paris : Seuil, coll. « Poétique » , 1972, p. 72.

l'approche poétique met, entre autres, l'accent sur la narration conçue comme acte producteur, dans une « infrastructure discursive » où, sans doute se manifeste la force de la parole.

Or, nous avons vu que dans la narration même, telle qu'elle est pratiquée chez Khaïr-Eddine, peut être détectée la présence de la parole. Précédemment, nous avons relevé l'émergence et la prédominance du discursif et du narratif, comme mode privilégié de l'énonciation, moins que la construction d'une fiction traditionnelle.

A l'instar de la ville qui est pour la population « ***le berceau de sa civilisation et la matrice où se formera son histoire*** » (p.15), le récit d'*Agadir* est ce creuset d'histoires individuelles et collectives – « ***Aux souvenirs de la famille se mêlent des parcelles de mosaïque ou de carreaux, des rideaux et des serrures retrouvées*** » (p.15) - imbriquées les unes dans les autres et que le narrateur fait siennes en y mêlant sa propre vie. Il y puise aussi son quotidien dans cet espace à la fois matrice, notamment pour la narration, berceau et tombeau qu'est la ville anéantie dont le narrateur découvre la réalité et que le texte déterre. Les actes d'énonciation sont ainsi multipliés notamment par l'enchâssement des récits[275] qui introduisent différents niveaux narratifs.

Dans *Agadir* , le narrateur se retrouve au coeur d'un conflit de paroles diverses et même totalement contradictoires. Il est assailli par des mots, des messages, des ordres, ceux de l'Autorité, mais aussi par des lettres qui sont des requêtes ou encore des lettres de menace, émanant des rescapés. Tous ces messages reçus par le narrateur, quelle que soit leur teneur, « matérialisent » les autres « personnages » du récit, les rendent présents.

Ils nourrissent le texte qui devient alors grouillement de micro-récits à partir de ces lettres qui racontent des morceaux d'histoire et des bribes de vie : « ***Celui qui m'écrit là menace de m'abattre si je ne lui retrouve pas l'emplacement exact de sa maison. Il dit (. . .) mais il ne sait plus (. . .) Il dit aussi (. . .) Il ajoute (. . .) qu'il n'a pas d'adresse mais que je pourrai le voir, non, qu'il viendra me voir quand il aura la certitude que je partage son malheur. Et, dans un post-scriptum de trois feuillets, il me décrit ce qu'était son existence avant la catastrophe, il me parle de sa maîtresse, de sa gazelle (. . .) une gazelle, dit-il, qui savait ce que je lui disais (. . .) mais de vous je ne puis rien dire pour le moment (. . .) oui, monsieur (. . .) je ne sais plus qui l'a dit mais je l'approuve (. . .) Ici s'achève sa requête. Je me dis, Cette affaire ne nécessite pas un dossier ; je conserverai la lettre par devers moi, entre mes papiers personnels. (. . .) Je vois les autres requêtes. Pas intéressantes, mais très émouvantes. Des descriptions sans analogie mais toutes reliées par un fil intrinsèque, disons un même motif. (. . .) Mais n'est-il pas temps de penser à moi ?*** » (*Agadir* , p. 19) .

Nous comprenons de tout ce passage relatif «aux requêtes» des rescapés de la catastrophe que l'essentiel réside sans doute dans cette parole adressée au narrateur où l'écriture semble sous-tendue par un effort de création d'espaces multiples, de respiration, en quoi, elle engage le corps, rejoignant à la fois l'objectif avoué même dans sa remise en question : « ***Ecrire à mon chef direct ; lui signaler le peu de chances que j'ai de***

[275] Procédé qui renvoie à « l'oralité anthropologique » .

redonner vie aux gens d'ici. Je ne suis pas le Bon Dieu. Ce sont des hommes traumatisés. » (*Agadir*, p. 12) et ce qui constitue un élément important autour duquel s'organise le récit : « ***Mais je sens nettement la présence souterraine d'un cadavre de ville.*** » (*Agadir* , p. 13) .

« Dans le discours textuel, l'écriture est vue comme une parole , comme une praxis semblable à celle de l'oralité, comme une activité qui laisse dans le texte des traces qui réfèrent à l'énonciation, à une situation de communication donnée qu'on cherche à reconstruire afin de mieux dégager l'intention du texte (. . .) Celui-ci est maintenant considéré comme le résultat visible d'un acte d'énonciation qui procède à « une mise en discours » au moyen de l'écriture, à une textualisation du discours sous une forme élaborée » [276].

S'écartant de tout propos linéaire et cernable, la narration grouille de mille et un dires, produisant une myriade de micro-récits, donnant d'entrée de jeu la mesure d'un univers scriptural foisonnant du fait même de la présence de l'activité de la parole. Ce grouillement de mots, d'images, de situations, de « personnages » pronominaux obéit au phénomène de la métamorphose à l'instar de ce « roi changé en socialiste » qui rappelle le « Bon Dieu » dans *Moi l'aigre* . Comme dans *Histoire d'un Bon Dieu* , un potentat est en lutte avec les autres et, surtout avec lui-même, remettant en question son propre absolutisme, le tout annonçant d'entrée de jeu, une profusion narrative.

Toutefois, il s'avère que l'écriture elle-même est atteinte par la charge explosive qu'elle produit ; déchiquetée par sa propre violence, elle éclate avec sa cible. Malgré quelques efforts de continuité, l'histoire du « Vieux » dans *Moi l'aigre* ne peut décidément pas s'élaborer en dehors d'un enchevêtrement textuel[277] qui oblige à un travail de repérage. Notons que la relation de cette histoire dévie systématiquement vers l'histoire nationale du Maroc, (p. 135-139) ou régionale, celle des Berbères du sud. C'est un procédé récurrent dans l'oeuvre qui va dans le sens du débordement de la narration travaillée par l'ivresse de la parole.

Or, il semblerait que ce soit l'impossibilité même, par exemple, celle du « voyage manqué » dans *Une odeur de mantèque* (p. 18) qui participe au processus de génération du texte, secrétant le récit qui prolifère ainsi en une reproduction infinie de lui-même. Le texte fonctionne alors comme « machine à conter »[278], les personnages, si tant est qu'il y en ait, n'ont de raison d'être que par ce qu'ils peuvent raconter. C'est ainsi que le « Supervieux » est celui par qui le récit advient lorsque l'arrivée au paradis vient circonscrire un parcours - celui du « Vieux » et du « Supervieux » et du récit premier - qui bute sur un espace hallucinant à la fois de réalisation des désirs mais aussi de mort : « ***chambre incrustée (ou excavée ?) (. . .) Aux murs étaient suspendues au bout de fils invisibles des flûtes et des têtes d'hommes souriant dans l'ultime rot où la mort les avait surpris.*** » (p. 42) .

Aussi, face à cette mort toujours menaçante du point de vue de la parole et dans le

276 Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 33.

277 Comme le montre le passage (p. 133-145) .

278 *Change* , « La machine à conter » . N°38, Paris : Seghers/Laffont, 1979.

comble du désir, la parole qui surgit - en l'occurrence celle du « Supervieux » ne peut être que « ***chant que jamais oreille humaine n'ouït*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 42) . Ce dire inouï s'énonce dans une confusion qui accroît le mystère de son sens. En effet, ce récit dans le récit brouille davantage l'avancée déjà laborieuse du texte, par son énoncé insolite et l'éclatement de l'énonciation. Celle-ci puise son dynamisme dans le dialogue qui surgit çà et là, tantôt entre « l'homme » et « la femme », tantôt entre « l'enfant » et « la mère » mais aussi entre «moi » et « tu » (*Une odeur de mantèque* , p. 45-49) à travers ce qui semble constituer une apostrophe au lecteur rendant plus confuse l'énonciation de cette parole inouïe.

Annonçant un rêve (*Une odeur de mantèque* , p. 43) , elle se perd dans les méandres d'une diégèse morcelée entre « ***une sorte de gouffre. Puis un nuage fuligineux. Un immense palais***. » (p. 44) et dominée par les thèmes de la traversée et de la mort. La femme, l'homme et l'enfant, protagonistes irréels de cette scène, que la parole seule matérialise, traversent en un voyage sans but, entre rêve et réalité, un espace paradoxalement réel, l'Espagne (p. 43) mais aussi gagné par l'imaginaire, lieu d'errance qui se révèle comme lieu de mort (*Une odeur de mantèque* , p. 43-44) .

De la mort surgit la vie, du néant de l'histoire, de « cette zone d'ombre investie par l'imaginaire » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 25) , de la mémoire blessée, de la mort de la légende, ressuscite le récit qui se déploie peu à peu, sous nos yeux de lecteurs, nous transformant aussi en auditeurs d'une polyphonie grandissante, rendant présentes les voix du récit surgies du silence de l'éternité.

Or, il apparaît que l'essentiel dans le récit qui chemine vers la figure légendaire d'Agoun'chich (p. 28) va consister à illustrer par la narration elle-même cet « instinct de mort et de survie » (p. 27) , caractéristique des ancêtres du Sud - dont Agoun'chich - et si proche de cet « amour de l'exil et de l'errance » , propre à tout berbère. S'ensuit une multiplication des récits, à l'instar des « descendants de Lahcène Oufoughine (qui) essaimèrent dans la vallée des Ammelns » (p. 26) et dans « ***la sourde déflagration de l'enfer*** » (p. 27) , portée par les gènes de l'ancêtre et annonciatrice de « ***la plus grande violence*** » (p. 27).

Nous retiendrons de cette multiplication de récits que le passé évoqué foisonne de vies à raconter, d'événements dignes de narration, que le narratif et le mythique s'inscrivent dans la vie de ce peuple glorieux, que, enfin, histoire, vie quotidienne et littérature ne forment qu'un, que l'imaginaire féconde la vie et l'histoire qui viennent le nourrir à leur tour.

L'écriture a alors un formidable pouvoir d'engendrement qui va se manifester notamment par la référence à toute forme de narration relative à ces héros légendaires que sont les « desperados » et autres « bandits d'honneur » peu « préoccupés de leur légende » (p. 28) mais qui inspireront « la chronique locale » (p. 28) - de tradition orale - et susciteront de la part du narrateur une comparaison avec « les drames shakespeariens » (p. 28) . Le récit semble naître de l'évocation de faits de violence, de combat et de mort, de cette « sourde déflagration de l'enfer » évoquée plus haut.

C'est pourquoi la parole démultipliée va mimer le processus de transformation évoqué plus haut. Essaimant à l'instar des descendants de Lahcène Oufoughine (p. 26) ,

des micro-récits vont former un véritable vivier dans lequel va se déployer le grand discours de l'oralité. Cette multiplication de récits témoigne d'un plaisir certain de raconter. Avançons ici que l'acte de parole, moteur de la narration, est détourné du code au profit du corps, sous la pression du désir, faisant de la narration un plaisir corporel- rejoignant sans doute le plaisir de bouche en oralité - . Le livre tout entier fourmille de personnages qui par leur apparition suscitent un récit dans le récit. Todorov[279] a montré que le procédé d'enchâssements - à l'oeuvre dans ce monument de la culture orale que sont *Les Mille et une nuits* - consacre l'acte de raconter comme acte vital. Ceci traduit une sorte d'ivresse de la parole, pose le récit en devenir tout en révélant un procédé propre à la poétique de l'oralité.

Ici, la référence au passé de la parole orale vise à restituer celle-ci dans son fonctionnement et dans une dynamique. C'est pourquoi, la parole est chez Khaïr-Eddine multiforme et en incessante métamorphose . Ainsi, la structure narrative du chapitre (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 26 à 47) dans lequel Agoun'chich va surgir, est marquée par une prolifération de micro-récits. Outre, celui de Lahcène Oufoughine et de sa descendance divisée par un adultère (p. 26-28) , le tableau des desperados (p. 28) amène celui d'Agoun'chich qui sera entrecoupé par de nombreuses incises.

Celles-ci évoquent l'opposition, dans l'imaginaire populaire, entre la licorne maléfique et la jument divine (p. 30), introduisent l'histoire de la famille « ***spécialisée dans la récolte du venin*** » (p. 33) , établissent des comparaisons entre la vie d'Agoun'chich, faite de foi et de combat et celle des prophètes (p. 35) ou encore celle des saints : « ***Leur destinée le fascinait ; ils étaient comme lui d'éternels errants***. » (p. 36) . L'histoire du saint Sidi Hmad Ou Moussa n'Tzerwalt et de sa mère (p. 36-39) permet à la narration de convoquer une figure récurrente dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine et de réactiver l'un de ses thèmes majeurs.

La narration surgit à partir de chaque détail, chaque fait de vie. La parole reste liée à certaines atmosphères, se libère peu à peu de ses entraves à travers l'écriture. Le récit suit le rythme de ce cheminement. Ceci n'est pas sans rapport avec le propos même de *Légende et vie d'Agoun'chich* , et sans doute de l'oeuvre tout entière, qui est d'établir ou de retrouver une forme de relation entre les êtres et les choses dans laquelle le processus de la création est en jeu. Il s'agirait de la captation d'une énergie par et dans l'acte de narrer.

La multiplication notoire des micro-récits qui constituent autant de digressions, de bonds de la parole, définitoires de l'oralité en acte, donne une impression d'immédiateté et de présence de la parole, cherchant à restituer « ***le discours immédiat émancipé de tout patronage narratif*** »[280].

Cette multiplication est aussi à l'origine de ce jeu polyphonique dans *Légende et vie d'Agoun'chich* faisant que le livre est plus dit qu'écrit. Les personnages de la légende sont aussi des êtres vivants auxquels la parole en circulation donne une consistance et une présence. La voix de la légende revitalisée est porteuse de mille et une voix. En témoigne

[279] « Les hommes-récits : *Les mille et une nuits* » in *Poétique de la prose.* Paris : Seuil, 1971, p. 33-46.

[280] Gérard GENETTE. *Figures II*. Paris : Seuil, coll. « Poétique » , p. 193.

la multiplication des récits que suscite l'apparition des divers personnages qui traversent l'espace scriptural. Si la valeur guerrière est exaltée dans *Légende et vie d'Agoun'chich* , son exaltation opère dans la séduction du verbe et l'exacerbation du désir narratif.

Significative cette continuité de la parole d'un texte à l'autre, confirmant qu'ils sont traversés par un dire identique ! Perpétuation de la parole qui s'oppose aux ruptures exprimées par ces textes, que ce soit au niveau même de l'écriture : éclatement du texte, dispersion des signes, ou de la violente guerre déclarée au verbe sacral et univoque !

Toutefois, si la volonté et le désir de continuer ce type de parole dans l'écriture ne fait aucun doute, une angoisse qui justifie l'ivresse, saisit tous les textes abordés ici, celle d'être dépossédé de l'acte d'énonciation. Chaque texte procède en effet du manque et de la privation de la parole ainsi que de la hantise de sa perte. Rappelons la suspension fréquente du discours qui intervient dans la trame de celui-ci comme sorte de « ***scansion pour précipiter les moments concluants*** »[281] .

Dans cette précipitation, la valeur de parole est en jeu. C'est dire que la parole se trouve constamment liée à la violence et à la mort. De ce point de vue, la situation exposée dans *Le déterreur* nous semble très significative du danger de mort qui menace la parole ; celle-ci rejoint le silence sous tous les aspects qu'il peut revêtir, le silence par rapport auquel la parole prend toute sa valeur, sans doute, qui claustre le mangeur de cadavres dans son corps/tour/prison, et qui a sans cesse les relents de la mort.

Du fait même de son caractère mythique, ce « bouffeur de cadavres » qu'est le narrateur, est « un homme-récit »[282] , en tant que tel, il est en quelque sorte sommé de se raconter : « ***Et ils m'ont longuement questionné. Mais voilà ce que j'ai répondu au procureur de Dieu et du roi qui m'ont déjà condamné à mort. » (p. 9) . « L'homme n'est qu'un récit ; dès que le récit n'est plus nécessaire, il peut mourir.*** »[283] Le personnage du déterreur va mourir à la dernière page du livre de/dans l'absence de récit ; le récit-vie qui précède, laisse alors place au non-récit-mort. Parole testamentaire, puisque dernière, que ce récit de la vie et de la mort de ce « bouffeur de cadavres » qui tente de convaincre - Khatibi dirait de séduire - dans un ultime récit. Le personnage apparaît ainsi comme « une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie » , son action étant de dire, de raconter.

Si la narration en tant que telle témoigne de la valorisation de la parole en acte, si la prolifération narrative, à travers celle des récits, consacre l'acte de narrer avant tout comme acte d'énonciation hautement valorisé, elles permettent l'une et l'autre de dire qu'à travers elles, c'est la perpétuation, la sauvegarde de la parole qui sont ici en jeu.

Il nous semble que cette préservation de la parole va d'abord s'effectuer par tout un

[281] Jacques LACAN. *Écrits I* . op. cit. p. 128.

[282] Comme Shéhérazade, la narratrice sur laquelle pèse aussi une menace de mort. Nous renvoyons au sujet de cette problématique de la parole-récit et de la mort à l'intervention de Abdelkébir KHATIBI au colloque sur la *Séduction* . Bruxelles, du 30 novembre au 2 décembre 1979, tirage hors commerce : *De la mille et troisième nuit* .

[283] Tzvetan TODOROV. « Les hommes-récits : *Les mille et une nuits* » in *Poétique de la prose*. op. cit.

travail sur la matérialité de la langue, à travers laquelle la parole s'accomplit. Le jeu sur la graphie, la typographie, sur les sonorités et les mots, ou encore sur la ponctuation, comme nous l'avons vu, tend à faire surgir la voix à travers le mot et confirment les multiples tentatives de restitution de la parole comme acte vivant.

Histoire d'un bon Dieu présente l'exemple même d'une pratique courante chez Khaïr-Eddine où le jeu graphique, typographique, sert à introduire différents niveaux énonciatifs, c'est le cas du corps italique utilisé tantôt pour présenter, décrire, mettre en scène - ce sont les didascalies au théâtre - tantôt à faire émerger différentes paroles dans le champ scriptural, semant ainsi la confusion.

Ainsi, tout le passage (p. 138 à 147) joue des caractères en italique et en standard à divers niveaux, tous porteurs d'un type de parole : parole du «dramaturge» dans la didascalie en italique : « ***L'homme, vêtu d'une toile de lin marron, s'en va derrière un immeuble lézardé, probablement inhabité. Il se retourne de temps en temps, s'arrête encore un moment face au mur de l'immeuble, le temps d'uriner, puis contourne l'édifice et revient à sa place initiale .*** » (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 138-139) .

Celle de « *L'homme* » ainsi mit en scène, mêle le corps standard et l'italique : « ***Je ne sais pas qui je peux bien être. Peut-être le messie soi-même. En chair et en os. Peut-être autre chose (. . .) mais sûrement pas un homme comme vous. Un crocodile par conséquent.*** » (p. 139) . Est-ce la même voix ? Le corps italique ne figure-t-il pas ici le surgissement d'une autre voix ; celle qui émet l'énoncé suivant en italique dont on ne saurait dire s'il constitue une didascalie ou tout simplement le monologue de quelqu'un qui dit ***« je » : « La foule ? Non, il n'y a pas de foule. L'homme parle tout seul. Oui, comme moi, l'autre jour je parlais tout seul en marchant, pas très fort, mais assez distinctement pour qu'un autre passant puisse m'entendre. L'homme est assis sur une pile de journaux. Il fume, crache, se nettoie les narines avec les doigts.*** » (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 139) ?

Changeant ainsi de corps typographique et de corps physique d'émanation, dirions-nous, cette parole se déploie en un monologue incessant, alternant ses énonciateurs. Dans le même passage (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 139-141) , elle revient à «*L'homme* » , sans doute, sous la forme d'un monologue transcrit en corps standard, entrecoupé par une incise en italique : « ***L'homme s'en va de nouveau, feint de revenir, reste debout un instant .*** » (p. 140) . Or, il est à chaque fois question de la parole en marche, à l'instar de son énonciateur, de l'errance de la parole en quête d'une écoute et d'un statut.

C'est dans ce contexte qu'intervient après un blanc le passage en italique sur la ville (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 141-142) , nouvelle séquence, mise en scène du chaos qui marque le tissu textuel par sa typographie particulière en italique, par son caractère descriptif et aussi par son rôle d'indicateur scénique puisqu'elle situe un décor et se présente typographiquement comme d'autres passages introduisant des scénettes.

En fait, il s'agirait plutôt d'un non-décor car l'espace décrit est celui du désastre, de l'échec et de la désolation à travers l'écriture de l'anéantissement de la ville. Il est annonciateur d'une parole elle-même en ruines, le monologue de cet homme déjà présent

dans la scénette précédente, interrompu par de nouvelles incises didascaliques (p. 143) avant que ne s'instaure un dialogue entre « LE PASSANT » et « L'HOMME »[284] (p.143-146). Ce dialogue tourne court, comme s'il s'avérait impossible, replongeant « L'HOMME » dans son monologue.

N'est-ce pas un monologue à deux voix qui se poursuivrait ainsi dans le passage suivant (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 147) , en italique, dans lequel un « je » déclare « ***Disons que je suis deux »*** ? La parole en italique de ce « je » qui se dédouble, traduit dans le jeu typographique ce dédoublement, à moins que ce ne soit une échappée, comme le dit « je » qui prend la parole dans un autre corps typographique : « ***Je vais en venir aux faits. Mais je m'échapperai encore et ça ne fait rien, je le dis d'avance. (. . .) Mais je ne crois pas en mes paroles et je crains fort d'être induit en erreur. (. . .) C'est moi qui suis en jeu maintenant.*** » (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 147-149) .

Histoire d'un bon Dieu montre comment la matérialité de la langue permet tout un jeu en rapport avec la manifestation de la parole. C'est l'oeuvre tout entière qui tente par divers moyens, en l'occurrence la typographie, de matérialiser en quelque sorte la production de la parole, même lorsque celle-ci n'est pas nécessairement discours rapporté dans l'écriture.

En effet, le passage en italique (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 141-142) sur la ville, qui se présente à première vue, comme une description, contient lui aussi quelques signes qui cherchent à manifester, à travers le descriptif, la présence d'un acte énonciatif, producteur d'une parole qui s'inscrit dans le vivant : « ***(. . .) Il n'y a qu'un courant de lumière et d'air qui malaxe toutes les masses, les laisse enfin tomber puis les rattrape avant qu'elles n'aient pu toucher le sol. Le sol ? Oui, il y a un sol. (. . .) Il y a ce sol qui connut tant de dégénérescence. Non la sienne. Si, peut-être ; autrement dit, et pour de vrai celle des autres êtres (. . .) La ville a cessé de tomber. La ville ?*** » (p. 141-142) .

La construction même de ce passage de référence, dans lequel le descriptif bascule dans le narratif : « ***On a tout vu. (. . .) Et, peu à peu, nous sommes arrivés, (. . .) Mais nous avons pris notre dose de criminalité héréditaire. Nous nous vendons en sachets (. . .)*** » (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 142) , renforce la tentative de l'écriture de se faire production de parole, de donner voix à l'écriture.

Le jeu sur les signes, le travail sur la matérialité de la langue permettent ainsi d'inscrire le processus dynamique de la parole dans l'espace de l'écriture. Ainsi, l'écrit de la « BANDEROLE I » (p. 42) dans *Moi l'aigre* , sorte de personnage sans voix, anonyme et collectif, constitue une parole dont l'ampleur est rendue par les caractères d'imprimerie et s'inscrit comme un dire rebelle à l'interdiction royale : « griffonne, mange tes crayons » (p. 42) . On ne manquera pas de noter l'opposition préliminaire entre deux types de parole, l'une de feu et de sang, associée au caché, à l'ombre et à la mort, agissant dans les coulisses du pouvoir, l'autre qui met en lumière un dire occulté et réprimé qui tente de s'exprimer et de dénoncer le pouvoir qui le menace et auquel il s'oppose. La suite de cette séquence théâtrale dans laquelle se déploie cette banderole, développe à travers une

[284] Ainsi écrit dans le texte.

série de « MOUVEMENTS » (p. 43) cette problématique de la parole et du sens posée d'entrée de jeu.

Plus loin, la scène (*Moi l'aigre* , p. 103) éclaire l'écrit contestataire, celui de la « BANDEROLE II » qui dit dans son enflure typographique l'urgence et la violence d'une parole en colère, revendiquée par « je » , et à laquelle la voix du « CHOeUR » donne une résonance face au dire du « ROI » qui surgit une dernière fois de la coulisse pour s'imposer : « ***Ma parole est un maillon de chaîne/Vous devriez vous rendre compte que cette leçon/est grammaticale (. . .)/Pas de démocratie dans un pays d'écriture primaire/c'est tout un peuple qu'il faut kidnapper !*** » (p. 105) .

Nous avons considéré dans les propos précédents, comment le jeu graphique, typographique participe de cette tentative de l'écriture de se faire restitution de la parole comme exercice vivant. A son tour, la forme poétique du langage va intervenir dans cet effort scriptural pour rendre le procès dynamique de la parole. *Histoire d'un bon Dieu* , ici texte de référence à tous points de vue, en offre l'exemple. Chaque nouvelle dérive du récit donne lieu à un fragment textuel dont celui qui adopte la forme poétique pour exprimer l'effritement de la parole et la douleur de l'être.

La disposition strophique de l'énoncé (p. 180-181) , une prosodie qui, même si elle n'obéit pas à une métrique rigoureuse et classique, retrouve un rythme poétique fait de régularité et de discordance, jouant sur l'ordre sonore du langage, sont constitutifs de la forme poétique de ce dernier : « ***innommée structure triturée des trilobites*** » (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 180) ou encore « ***d'un coran ictère (. . .) /du roi craquant (. . .)*** » (p. 181) .

L'écriture poétique de « la guérilla linguistique » s'appuie sur les sonorités qui semblent fonder les structures et aussi sur le registre lyrique, un lyrisme violent, rappelons-le, dans lequel le discours est haché en affirmations brèves, marqué par les coupes d'exclamations, ponctué d'expressions impératives, constitué en séries cumulatives discontinues. La plupart du temps, les verbes s'éclipsent, il n'y a plus de phrases mais une explosion d'éléments nominaux, de mots libérés dont la valeur sonore tend à souligner le lien physique entre son et langage que concrétise justement la poésie.

L'écart propre au langage littéraire en général et au langage poétique en particulier, qui se manifeste à travers toutes les anomalies, suggérées par la démultiplication : ***« triturée des trilobites (. . .) l'absence bicéphale »*** (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 180-181) et traduites au niveau syntaxique, sémantique, sonore et rythmique, cet écart est porteur de cette absence que l'accumulation des termes qui l'indiquent rend plus béante : « ***innommée structure triturée des trilobites/et grand erg dont ma parole porte le mythe/mais suis-je encore absente du périple /(. . .)/et comme l'absence bicéphale/(. . .)/chante dans ma cargaison*** » . (*Histoire d'un bon Dieu* , p. 180-181) . L'écart/éclatement disent aussi la douleur de la parole qui ne peut être que dans cette perte d'elle-même. Ajoutons que de ce point de vue, la forme poétique et le corps italique qui la porte, suggèrent au niveau visuel, un repli sur soi, une obscure intériorité douloureuse jusqu'au délire, dans laquelle le récit tout entier semble plonger.

Rythme, sonorités, tonalité et structure du langage sont constitutifs du poétique dans lequel la forme prend le pas sur le contenu, tirant sa valeur expressive de ce qu'elle

restitue et traduit du vécu. Le signifiant mettant en avant toute son importance, il se dégage ici la valeur langagière, énonciative de cet acte poétique, fondant aussi une oeuvre de communication. Ici la poésie se révèle comme une toute autre expérience temporelle, spatiale, sensorielle et surtout, ce qui nous intéresse ici, comme expérience de parole menant vers « la cosmogonie d'une parole » (*Soleil arachnide* , p. 60) . Le texte polymorphe y puise un nouvel éclatement de lui-même : ***« j'ai décortiqué le grain des grammaires/hybrides de l'arbre*** » (*Histoire d'un Bon Dieu*, p. 181), le poème tente d'énoncer l'« *innommée* » et cette « *parole* (qui)*porte le mythe* » (*Histoire d'un Bon Dieu*, p. 180) , s'interrogeant : ***« mais suis-je encore absente du périple*** » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 180) .

Dans cette expérience, « ***la langue tend à l'immédiateté, à une transparence moins du sens que de son être propre de langage, hors de toute ordonnance scriptible***. »[285]. La forme mime la parole qui se fait agir : « ***je jette des fougères aux marnes réprimées je tempête/j'allume l'Afrique j'arachnide je mite/ma neige alcoolique et ma cupule/je trouve ma peau sous le ciel décrié je fais/intervenir/le noir. /j'allume/des pestes belles comme vos femmes/ (. . .) /et j'entre pygmée seul au pire des stégomyies/ (. . .) /debout/ai-je dit/ (. . .) /je m'insurge (. . .)*** » (*Soleil arachnide* , p. 102-103) . Flux verbal et temporel, la parole portée par la poésie devient mouvement, marche :

« Terre à jamais termitée onctueuse errant
sur
mon dos l'ondoiement des éclairs qui
aigrissent
la musique en cheville. »
(*Ce Maroc !* , p. 43) .

La poésie, le verbe sont corps et pensée. « ***Pensée et poésie sont, en soi, le parler initial, essentiel, et par conséquent du même coup le parler ultime que parle la langue à travers l'homme.*** »[286].

Naissant des profondeurs les plus enfouies, les plus obscures, dans le creux et le secret de ce qui n'est pas encore ni mot, ni même image mais inspiration, la parole poétique, alors surgissement venant du corps lui-même, tente de s'inscrire dans une écriture qui ne trahisse pas « la corporéité des mots » [287] :

« ô ma gorge en pente comme un vieux chemin
me voilà parmi la meute riante et chaude
d'autres naissances où luisent le long du cou
des lucioles non buvables me voilà
stipe et miel vociférant par un silence
trop clair et aussi tripes de l'abîme (. . .)

[285] Paul ZUMTHOR.*Introduction à la poésie orale* , op. cit. p. 127.

[286] Michel LEDOUX. *Corps et création*. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques » , 1992, p. 196.

[287] Michel LEDOUX. Ibid.

meurs mon cerveau meurs j'ai besoin de poésie (. . .)
poésie seule au coeur des peuples tapis
sous les gravats virides de ma conscience
il pleut encore il se peut cette fois qu'une terre
apparaisse velue sous ma peau cuite
elles sont tellement lourdes les lèpres du monde
souterrain
poésie ma liberté mon pain de soleils vibrants
jour après jour me voici dessin d'autres flammes
léchez vos orteils aigus femelles mordez
ma chair de poète volaille inqualifiable (. . .) »
(*Soleil arachnide* , p. 59) .

S'adressant à la mémoire, la parole poétique est le lieu de rassemblement et de réunion de stratifications multiples, renvoyant à l'être de la langue qui semble bien constituer un lieu d'origine pour Khaïr-Eddine, comme en témoigne cette citation de *Soleil arachnide* .

S'élevant de ce lieu intérieur, dans *Une vie, un rêve, un peuples toujours errants* , le verbe se fait alors poésie, lumière et élévation baudelairienne, où les images lumineuses et aériennes effacent celles, marines et utérines qui dominent l'ensemble du texte, libérant une parole régénératrice du « je « qui y puise désormais sa force vitale : « ***Tu peux maintenant t'élever au-dessus du sol, tu as réintégré cette goutte de lumière qui peut à elle seule donner lieu à des complexes infinitésimaux d'univers parallèles.*** » (*Une vie, un rêve, un peuples toujours errants* , p. 45) .

Baignée de lumière, la fin de ce passage marque une sorte d'apothéose, d'élan vital et créateur auquel conduit le lent et difficile processus de la création poétique : « ***Je m'élevai (. . .) j'étais partout à la fois, je voyais tout, même l'Outre-Monde. Aucune masse ne pouvait se soustraire à ma clairvoyance, ni un monde se dérober à mon foudroiement.*** » (*Une vie, un rêve, un peuples toujours errants* , p. 45) . Alors que la parole était jusque là entravée dans les masses utérines et marines en tant que parole du corps - tandis que l'aérien est parole de l'Esprit débarrassé des « instincts » (*Une vie, un rêve, un peuples toujours errants* , p.45) - elle atteint ici, dans l'espace des masses aériennes, un degré de puissance, un stade symbolique, révélant le moi à lui-même dans son auto-engendrement : « ***De moi saillaient en même temps les vraies couleurs de la vie et cet or jaune que la mort édifie en rempart contre les ultra-sons dont je la bombardais inlassablement.*** » (*Une vie, un rêve, un peuples toujours errants* , p. 45) .

Dans le déploiement du récit d'*Une vie, un rêve, un peuples toujours errants* , cet extrait montre comment dans l'enchaînement sans fin des séquences, hors narration, la poésie, jaillissement verbal, discursif, est mise en oeuvre de formes qui portent en elles-mêmes les significations produites par ce jaillissement. « Le « sens » est ici direction, vecteur, plus qu'aboutissement »[288] . Rappelons que ce passage se poursuit dans un retour, en fin de séquence, au texte, à l'intertexte donc à l'oeuvre en train de se faire : ***« (. . .) nous irons ailleurs, nous verrons d'autres formes de vie dans ces mondes où jamais l'homme n'entrera. N'as-tu pas parlé une fois d'un certain nuage de gaz solidifié ? »*** (*Une vie, un rêve, un peuples toujours errants* , p. 46) faisant

[288] Paul ZUMTHOR.*Introduction à la poésie orale* , op.cit. p. 127.

référence aux ultimes propos du *Déterreur* .

Ainsi, la parole poétique s'élève à chaque fois d'une intériorité, *Soleil arachnide* le montre dès le premier poème, en mettant en place la symbolique qui donne le titre même du recueil. Cette parole poétique surgit « d'un excès d'existence »[289] qui peut se révéler manque, vide, « nulle cause pour vivre » (*Soleil arachnide* , p. 80) . De ce point de vue, c'est sans doute le poème « Nausée noire » qui concrétise ce lieu de surgissement du poème :

« je vais aveuglément mais plus intense (. . .)
absent de bruits
presque ininterrompu (. . .)
je recommencerai à zéro s'il le faut (. . .)
je suis le sang noir
d'une terre et d'un peuple sur lesquels vous marchez
il est temps
le temps où le fleuve crie pour avoir trop porté (. . .)
mon passé surgi du plomb qui l'a brisé (. . .)
nous rampons unanimes vers l'arbre qui vacille
pour recevoir la der-
nière goutte de ton sang noir
et donner au futur le fruit le plus
étrange
qui parle dans la bouche
de milliers d'innocents morts dans notre sang noir » (*Soleil arachnide* , p. 80-86) .

Le poème est aussi porté par le mouvement de la parole poétique : « syllabe par syllabe je construis mon nom » (*Soleil arachnide* , p. 87) .

Ici, la rencontre avec l'histoire modifie les règles de la langue du poète et si la poésie est toujours écart, anomalie, à travers elle, c'est bien une voix, la plupart du temps en état de fureur, qui parle dans la langue : ***« mon langage y bute violet mon langage isthme*** ! » (*Soleil arachnide* , p. 103) . « ***Le désir de la voix vive habite toute poésie, en exil dans l'écriture. Le poète est voix »[290], : « on fit en sorte que ma voix ne soit plus qu'un tonnerre » (Soleil arachnide , p. 114) . « Toute poésie aspire à se faire voix*** »[291] , comme le suggère paradoxalement cette injonction : « ***Bâillonnez-moi la poésie !*** » (*Soleil arachnide* , p. 26) .

Nous avons essayé de montrer comment « la guérilla linguistique » est chez Khaïr-Eddine, tentative de déjouer toute contrainte, aspirant à sortir du langage figé de l'écriture pour le restituer dans une présence. Dans son jaillissement premier, la poésie chez Khaïr-Eddine tend vers cette présence qui est justement celle de la parole en acte, renouant avec les formes de l'oralité :

[289] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 159.

[290] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 160.

[291] Paul ZUMTHOR. ibid.

« Je rejette
l'emphase pétillant d'or et de vipères
pour une fièvre
noire comme la pointe d'un sein (. . .)
pays pays je plie bagages
ceux qui ajoutent du noir
à leur cellule
me voient partir
pays pays où seule la terre
se souvient
et hurle
quelle terreur couve
sous ta colère (. . .) »
Ce Maroc , « REJET » (p. 21-22) .

La poésie est ici non pas présence figée mais mouvement, interpellation, adresse et s'inscrit par ce dynamisme, certes travaillé par la révolte chez Khaïr-Eddine, dans la séparation, le refus et non pas l'adhésion. « ***Dans l'écriture poétique, la langue figure le poète. L'écriture est au principe de l'éloignement d'une figuration de la langue (. . .) Il ne peut y avoir que manifestation d'un écart de la langue et de l'écrit (. . .) mouvement de translittération de la parole à l'écrit.*** » [292] . Du point de vue de l'oralité, l'écriture poétique serait la manifestation d'un trajet vers une origine que nous situerons pour l'heure au niveau de l'art de la parole et des valeurs de celle-ci. Il y aurait ainsi une parole inaugurale de l'être et du monde, l'épos[293].

Dans l'invention et l'expérimentation singulières d'une histoire et d'une théorie de la poésie que fait le poète, s'effectue l'investissement progressif de l'écriture par l'oralité et se manifeste la quête d'une forme-sens qui unifierait la parole poétique, la voix qui fuse à travers celle-ci, le texte qu'elle déploie, l'énergie qui l'anime, la forme sonore qui l'amplifie. Perdant la monotonie qu'engendre la régularité, échappant aux normes formelles issues des pratiques de l'écriture traditionnelle, la parole poétique se construit de façon polymorphe. « l'affre âpre d'affres sourdes l'affre en salves » (*Ce Maroc* , p. 47) , ce premier vers fait résonner le texte intitulé « COMPLOT » , en un poème de la persécution obsessionnelle, rendue par le rythme sonore d'une parole à la fois harcelée et harcelante, notamment par les retours multipliés de sons identiques. Allitération, paronomase, anaphore constituent quelques exemples de figures de sonorité par lesquelles l'écriture poétique cherche à faire entendre l'écho sonore du langage : « ***à ras du vent sur le versant dans ce rêve/dans ma joue dans ma voix chuchotée par le sabre/le grain s'insinue me martèle et soulève/la femme non eue giclée d'âpre cinabre*** » (*Ce Maroc* , « SIJILMASSA » , p. 34) .

La tentative consiste à subvertir un monde d'écriture par des pratiques propres à l'oralité. Le langage dans sa spontanéité manifeste un désir de communiquer et une

[292] Nabile FARES. *La théorie anthropologique au Maghreb : Le cas de la littérature maghrébine de langue française*. Th. Et. Paris X, 1986, p. 206.

[293] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 160.

volonté prédominante d'établir un contact immédiat et direct avec le lecteur, ainsi rêvé auditeur. Cette conception et cette pratique de l'écriture demeurent liées à la parole, au langage explicite formé dans et par le corps. En retraçant ainsi tout un mouvement du corps, instrument privilégié, l'écriture se fait tentative pour sauver la parole. Elle est aussi recherche d'équilibre.

L'écriture poétique est notamment le lieu où le signe, la parole, le souffle forment un tout :

« Sudique
que je crée par la pluie et les éboulis
que je transforme en lait nuptial pour des noces
de torrents
abrupte et seule face à la parole bouclée nouée
Sudique
m'émiettant en visages de pisé
dans tes circuits d'oiseaux parents des nostalgies (. . .)
tant tu m'emplis la narine et la bouche
de tes effluves de planète et de serpolet (. . .)
Sudique épelant
des noms de chemins et de fruits (. . .)
Sudique
percée d'oubli et de rocs violets
assaillies soudain par des troupes ferventes
de poèmes
qui font éclater chaque pierre sous mes pieds
quand mon corps bée (. . .)
Sudique attelée louve enragée à tes mamelles (. . .)
Sudique (. . .) dans mon sang qui bat sans coeur »
(*Ce Maroc* , « sudique « , p. 29-33) .

Ici, la parole poétique, appel à la fois magique et tourmenté, formule la requête que le poète en exil adresse à «***Ce Maroc » , en particulier, à cette terre qui « jamais ne fut plus belle (. . .) lourde et transie (. . .) sous mon absence*** » (*Ce Maroc* , p. 29) . Par la poésie, la parole appelle au surgissement des choses dans leur totalité, cherchant à les engendrer par le verbe poétique, à les créer présentes, rappelons toute la force symbolique du néologisme « sudique » dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine .

S'affirmant comme action et interaction, la parole poétique s'énonce à l'impératif : « ***faites évacuer mon coeur/terre cancéreuse/visez mon front entre les rides/et regardez sous les ourlets/un autre déchiqueté qui ne parle plus.*** » (*Ce Maroc* , p. 15) , commande au temps : « ***que le temps frappe de ses élytres/ceignant/vos peurs blanches/et vos lâchetés vomies par l'écorce !*** » (*Ce Maroc* , p. 22) . Elle serait ainsi le moteur du discours poétique en particulier et celui de l'écriture en général.

La parole en acte valorisée par les différents moyens que nous venons de signaler et partout présents dans l'oeuvre, nous intéresse ici parce qu'elle se pose plus en terme de procès qu'en terme de système. Elle met l'accent sur la valeur illocutoire du discours, promeut le langage mis en situation et soulève la question de l'interlocution. C'est la mise

en avant de la dimension discursive qui caractérise cette présence de la parole que nous tentons de capter ici, dimension discursive certainement en lien avec le manque dans lequel s'origine la création et que nous analyserons plus loin dans son rapport au monde de l'oralité, dans sa dimension culturelle et identitaire.

Ainsi, la parole revêt ici un intérêt multiple, puisqu'elle apparaît aussi bien au niveau de l'expression que du contenu, du signifiant que du signifié, de la compétence que de la performance. L'étude des stratégies scripturales a éclairé l'énonciation chez Khaïr-Eddine comme procès dynamique qui cherche à s'inscrire dans le vivant. Le travail sur la matérialité de la langue dégage aussi la mise en place d'une « ***organisation dialogique et dialectique*** »[294] permettant de mettre en avant l'énonciation dans sa dimension interlocutive. La parole en acte constitue le langage comme action et comme interaction, disions-nous, or, cette mise en valeur de la parole en tant qu'acte induit la présence multiple de celui qui l'accomplit, comme tel et de celui qui s'y trouve impliqué. Comment ceci se manifeste-t-il dans l'écriture ?

2) : Dramaturgie de la parole.

Introduire la force de la parole, c'est éclairer cette présence multiple, cette interaction communicationnelle, cette intersubjectivité en acte, qui est sans doute l'une des stratégies mises en place par l'écriture. Comment celle-ci procède-t-elle à la mise en scène de l'interlocution que suppose toute parole ?[295] Cette nouvelle interrogation oriente notre propos vers la dimension dramatique de l'oeuvre de Khaïr-Eddine, celle-ci se faisant l'écho d'une problématique qui s'articule autour de la parole.

Khaïr-Eddine a toujours placé le théâtre au coeur de ses préoccupations d'écrivain, y voyant sans doute un moyen de communication et d'échange, et ce, même s'il n'est jamais parvenu à concrétiser son rêve d'écrire et de monter un jour une pièce entière[296] . C'est dire la particularité de la lumière que projettent sur l'ensemble de son activité scripturale cet intérêt et ce rêve focalisés sur la dramaturgie.

Dans une communication intitulée « ***Historicité et théâtralité dans le roman moderne*** » , Khaïr-Eddine déclare « Si nous avons fait un parallèle entre le théâtre et le roman, c'est pour signifier que l'un ne va jamais sans l'autre et c'est pourquoi j'ai supprimé les frontières fictives qui existaient entre les deux genres. Dans la plupart de mes livres, le texte romanesque glisse insensiblement vers le théâtre et vice-versa» . Le théâtre est en effet partout présent dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine.

En accord avec la thèse de Abderrahmane Ajbour[297] , nous pouvons avancer que le

[294] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 24.

[295] Comme le rappelle LACAN. *Ecrits I* . op. cit. p. 135.

[296] Intitulée *Les Cerbères* .

[297] Abderrahmane AJBOUR. *L'écriture caustique : Esquisse d'une poétique de Mohammed Khaïr-Eddine*. DNR. Paris 13, 1995, p. 52-59.

théâtre constitue une donnée fondamentale de son esthétique scripturale. Elle nous intéresse ici du point de vue de la problématique de la parole. Il nous semble que celle-ci revêt, dans l'écriture de Khaïr-Eddine, une théâtralité dont elle est à la fois l'instrument - puisque dans la plupart des textes où le théâtre surgit sous forme de scénettes, elle est mise en scène à travers le dialogue et parfois le monologue, - au service de cette théâtralité donc, et aussi, dans une certaine mesure, la finalité. Elle en constitue certainement l'enjeu.

La présence du théâtre chez Khaïr-Eddine est suffisamment récurrente pour qu'on s'arrête sur sa signification. Introduire le théâtre dans le texte littéraire, c'est vouloir jouer avec les différents niveaux d'énonciation que suppose le discours théâtral. Analyser la dimension théâtrale omniprésente dans l'oeuvre, ainsi que nous l'avons signalé à plusieurs reprises dans ce qui précède, conduit à considérer le mécanisme discursif qui conditionne en premier lieu le discours théâtral.

Or, l'écriture de Khaïr-Eddine va jouer sur l'ambiguïté de l'énonciation théâtrale. En effet, « ***Le discours au théâtre est discours de qui ?*** », s'interroge Anne Ubersfeld : « ***L'énonciation dans le théâtre est équivoque, contradiction, constitutive, féconde, inscrite dans le discours théâtral*** »[298] . Celui-ci oblige à tenir compte de trois instances émettrices : l'auteur, le personnage et l'acteur ! Il introduit ainsi une dimension importante dans l'écriture de Khaïr-Eddine : la parole multiple et collective. « ***Le discours théâtral est la plus belle démonstration du caractère non individuel de l'énonciation. La parole théâtrale va à l'encontre du projet de sauvetage du sujet de l'énonciation*** »[299]. Autrement dit, lorsque Khaïr-Eddine introduit du théâtre dans ses textes, il brouille encore plus l'énonciation déjà trouble par ailleurs !

« (. . .) La distanciation théâtrale forme le principe même du regard. Elle est une plongée (. . .) On s'y retrouve avec plaisir, on s'y redécouvre. Telle est par conséquent la fonction cardinale de l'écriture ! Le domaine infini et indéfini de l'intelligence évolue en dépit des freins écrits ou simplement gestuels qui opèrent dans l'ombre. Ce que le roman moderne nous invite à voir, c'est cette intelligence gestatoire. » [300]. L'écriture de Khaïr-Eddine joue de cet art paradoxal, en même temps art du paradoxe qu'est le théâtre ? En effet, s'il constitue une production littéraire, un texte que l'écriture fixe, le théâtre se doit d'être aussi représentation concrète mais changeante.

Ce texte-représentation caractéristique du théâtre est en lui-même lieu de l'écart : « ***S'il est juste et avéré que le théâtre écrit n'est pas sans une participation fondamentale de l'être dépoétisé le temps de son exercice, la leçon en est si évidente que le poème ainsi tracé, schématiquement le théâtre, entre dans ma peau qui en use en poussant sa substance à l'infini jusqu'à la décomposer complètement.*** » (*Soleil arachnide*, p. 106) . Si le texte est de l'ordre du poétique, la représentation est quant à elle immédiatement lisible. La scène scripturale que

[298] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre*. Paris : Editions Sociales, 1982, p. 228.

[299] Anne UBERSFELD. ibid.

[300] Mohammed KHAIR-EDDINE. « Historicité et théâtralité dans le roman moderne » . op. cit. p. 190.

Khaïr-Eddine a toujours rêvée comme un théâtre vivant, matérialise « ***l'Acte, le Mouvement à facettes, le Geste et la Parole comme une action matériellement possible, non comme un objet avec quoi on doit dialoguer.*** » (*Moi l'aigre* , p. 39-40) .

Ainsi, ses conditions d'énonciation déterminent le texte de théâtre[301] . Le discours théâtral est alors à considérer du point de vue du mécanisme discursif qui le génère : ***« Nous apprendrons ainsi que le théâtre est textuel et qu'il s'inscrit dans un ordre non métaphorique ou lyrique, quand bien même il s'agirait de la plus brûlante écriture, mais plus simplement continuateur d'une idée nette de théâtre fondée principalement sur le mouvement et la fréquence de la parole conquise dès lors qu'on s'est opposé au principe statique de son originalité reconnue ou aux autres dans ce qu'ils affichent de plus précaire et qui incommode et indigne avant de provoquer l'idée même de parole. »*** (*Soleil arachnide* , p. 106-107) .

C'est la représentation qui donne un sens au discours théâtral qui est fait pour être dit dans les conditions et le code de la représentation. Matérialisation de la parole, l'exercice pratique du théâtre donne à la parole ses conditions concrètes d'existence sans lesquelles le dialogue en tant que texte serait parole morte, non signifiante : « ***C'est ce qui explique le fait qu'un acteur ou un simple diseur soit mû par des pulsations dont il ignore lui-même la signification originelle.*** » (*Soleil arachnide* , p. 106) .

« « Lire » le discours théâtral, c'est à défaut de la représentation, reconstituer imaginairement les conditions d'énonciation, qui seules permettent de promouvoir le sens ; tâche ambiguë, impossible à la rigueur. » [302] . Evoquant « ***la surface » , « le blanc » , « la toile » , « le tracé » et « la ligne noire et incisive »*** (p. 39) , *Moi l'aigre* donne les éléments constitutifs du théâtre dans la conception de Khaïr-Eddine qui semblent bien être ceux de sa pratique scripturale.

Nous retenons que l'écriture, lieu du théâtre, forme le « support » (p. 39) , « ***la toile qui jusqu'ici n'aura été qu'un point d'appui imprimera aux formes qui l'envahissent un caractère mobile et un déplacement continuel, perceptible et calculable au coup d'oeil, de sorte qu'un lecteur n'aura qu'à regarder ou toucher du doigt telle ou telle figure pour connaître sa nature cachée. Il en sera ainsi de leur mobilité et des mutilations qu'elles sont censées provoquer*** » (*Moi l'aigre* , p. 40) .

Matière vivante et organique, l'écriture trouve dans le théâtre, les formes par lesquelles il la « ***nourrit de ses infirmités (. . .) (la) pense et (l') organise*** » (p. 39) . Le théâtre introduit par là même sa dimension humaine et tragique car il est chargé de dire la mutilation et sans doute de la matérialiser dans l'écriture elle-même faite théâtre. L'écriture porte ainsi à imaginer l'être vivant qui porte les paroles théâtrales et les conditions d'énonciation, psychiques et matérielles de ces paroles.

Mouvement nomade et rebelle, l'écriture intraitable qui « déambule, se tortille jusqu'à déborder la place où elle opère » (*Moi l'aigre* , p. 39) est « multiplicité ramificatoire » (p. 39) , « ***brutale et signifiante mais en même temps absente*** » (p. 39) . Cette approche

[301] Anne UBERSFELD. op. cit. p. 227.

[302] Anne UBERSFELD. ibid.

de ce qui est exposé comme « le théâtre dans ce qu'il a de plus immédiatement prenant » (*Moi l'aigre* , p. 39) s'applique immanquablement à l'écriture organique à « regarder ou toucher du doigt » (*Moi l'aigre* , p. 40) . Le théâtre est donc le lieu où on peut lire une structure complexe de communication et entendre simultanément toutes les voix qui le constituent.

En effet, l'écriture de Khaïr-Eddine s'enrichit de la complexité de l'énonciation théâtrale. Deux couches textuelles sont présentes dans le texte théâtral : d'une part, l'auteur-scripteur qui constitue le sujet d'énonciation immédiat, comprenant l'ensemble des indications scéniques, noms de lieux, noms de personnages, ensemble que les spécialistes appellent didascalies[303] et qui indiquent l'existence de ce procès de communication particulier qu'est la communication théâtrale et le code scénique qui détermine celle-ci ; d'autre part, l'ensemble des dialogues, y compris les monologues, ayant pour sujet d'énonciation médiat le personnage. Notons que le théâtre chez Khaïr-Eddine, en tant que lieu d'une parole non-individuelle mais plutôt collective, plurielle, rejoint l'oralité par cette dimension.

L'émergence du théâtre chez Khaïr-Eddine irait ainsi dans le sens « d'une amplification » de la parole car au théâtre « ***le dialogue est un englobé à l'intérieur d'un englobant*** » [304] . Nous sommes ainsi du point de vue de l'écriture dans un triple procès de communication : le récit englobant la double énonciation du texte théâtral. Celle-ci donne lieu à un discours lié à l'auteur-scripteur et à un discours relatif au locuteur-personnage.

Ce double procès de communication produit une sorte d'enchâssement de la communication à l'intérieur d'une autre ; le premier procès prenant place dans le second. Le procédé rappelle dans une certaine mesure ce que nous avons déjà noté précédemment au niveau de l'enchâssement des récits. Cette mise en abîme de l'énonciation, du procès et de l'acte de communication tend, on l'a compris, à la valorisation de la parole. Si le théâtre est donc double procès de communication, il représente ainsi le type même de communication privilégiée par l'écriture de Khaïr-Eddine.

L'exemple le plus significatif serait sans doute celui de *Moi l'aigre* où prend place une pièce en XI « MOUVEMENTS » (p. 41-106) , comprenant un « PROLOGUE » et un « EPILOGUE » , ainsi que l'apparition, à la fin de la pièce, de « BANDEROLES » qui se déploient en paroles muettes. La présence du « CHOeUR » à partir de l'« EPILOGUE » donne à ce théâtre une résonance et une inspiration à la fois archaïques et antiques qui amplifient la dimension polyphonique du texte-représentation. Ce théâtre est une nouvelle revisitation de l'histoire qui tente de retrouver le sens de la parole laquelle semble être l'enjeu de cette mise en scène.

Celle-ci s'organise autour du personnage du « Roi » dont le verbe résonne comme première et dernière parole de ce théâtre de la dérision et de la dénonciation : « ***Le roi***

[303] Anne UBERSFELD. ibid. p. 228.

[304] Anne UBERSFELD. ibid. p. 229.

parle dans la coulisse . (. . .) Le roi continue de parler » (p. 41) . Le théâtre apparaît ainsi comme espace de divers langages : « ***coups de feu, silence, bruissement, bruits de bottes, hurlements, gémissement, coup de canon*** » contribuent par leur réitération au niveau des indications scéniques à une dramatisation de la parole qui s'inscrit alors dans cet univers de violence et de mort.

C'est le langage des armes (p. 41) , mentionné à deux reprises dans le seul prologue, qui marque l'ouverture de ce passage théâtral où la parole du « Roi » occupe non pas le devant de la scène mais se fait entendre « *dans la coulisse* » (p. 41) et s'énonce d'emblée comme voix cachée, voix secrète, voix agissant dans la « *pénombre* » (p. 41) . L'autorité de cette voix royale, ainsi que son pouvoir sont révélés à travers l'association des « *coups de feu* » et de la voix.

Les injonctions royales sur fond de « *coups de feu* » et de « *bruits de bottes* » annoncent un théâtre où va se jouer la tragédie du pouvoir et de la parole : « Rendors-toi mon peuple, griffonne, mange tes crayons (. . .) Je cherche pour toi, je suis toi. » (p. 42) . Cette ultime sommation royale toujours énoncée «*dans la coulisse* » s'oppose à la parole silencieuse, révélée par « la BANDEROLE I » (p. 42) qui se déploie, quant à elle, sur la scène et à la lumière, alors que la parole bruyante et violente du « Roi » reste dans la coulisse et la pénombre.

Dès lors, toute cette séquence théâtrale (*Moi l'aigre* , p. 41-106) qui occupe le coeur du récit constitue un lieu d'expression des ruptures, tout comme elle introduit une fracture au niveau formel du texte. Par la mise en scène de l'effondrement d'un ordre politique, du désordre socio-culturel qu'il suscite, la forme théâtrale que l'écriture privilégie ici, renvoie bien à ce que le texte annonce dans la séquence précédente, « ***C'est le théâtre dans ce qu'il a de plus immédiatement prenant.*** » (p. 39) .

Aussi, cette scène ouverte au centre du récit apparaît-elle comme une béance mise à nu, à la fois comme dévoilement d'un espace fermé et inaccessible - celui du pouvoir livré comme corps en décomposition, à travers ses convulsions, ses monstruosités et ses interminables agonies - et comme blessure de la parole enchaînée.

Le théâtre tente de rendre cette dernière à « l'immédiateté » de la vie , à une présence renforcée par la prédominance du collectif - le choeur, les banderoles et les personnages anonymes - ; il permet ainsi la confrontation entre des dires dont la rencontre est rendue possible par le présupposé fondamental sur lequel le discours théâtral repose ***« nous sommes au théâtre »*** , c'est-à-dire un espace : la scène, l'aire de jeu et un temps : celui de la représentation, déterminés.

Notons alors que dans le discours théâtral la fonction du scripteur est d'organiser les conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être responsable : le «MOUVEMENT I » (*Moi l'aigre* , p. 43-48) met en scène « LE ROI» et « L'IMAM » à travers une caricature du pouvoir qui s'organise autour « d'un texte à l'envers » (p. 44) , rédigé par « L'IMAM » et prononcé par « LE ROI ». Cette dérision du verbe de pouvoir, ici théocratique, - « ***Tu gouvernes avec l'écrit et la parole*** » (p. 47) - dénonce la falsification et la mystification. Les deux pouvoirs sont liés, celui qui détient l'un, détient l'autre. La scène plonge dans le « *Noir. Silence* » , le verbe royal s'étiolant en « *monosyllabes beuh, taah. Grr* . . . » (p. 48) , renvoyé une fois de plus « *dans la*

coulisse » où il se transforme en « ***hurlement effrayant semblable à celui d'une femme hystérique qui vient de jouir*** » (p. 48) .

Dans l'écriture de Khaïr-Eddine, la présence des conditions d'énonciation scéniques, concrètes, qui suivent le code de la représentation, suggère celle du metteur en scène que se veut le narrateur, exposant les conditions d'énonciation imaginaires, construites par la représentation. Cette parole de l'auteur-scripteur souligne les conditions d'énonciation particulières du discours théâtral : celles-ci « sont de deux ordres, les unes englobant les autres »[305] et il semble que Khaïr-Eddine joue d'autant plus de cette imbrication, lorsqu'il fait intervenir sur la scène du théâtre les deux banderoles à l'écrit contestataire : « *Lumière. Une banderole est déployée sur laquelle on peut lire* . » (*Moi l'aigre* , p. 42) , annonçant la « BANDEROLE I » dans le « PROLOGUE » , « *Lumière* . » (p. 103) éclairant la « BANDEROLE II » dans l'« EPILOGUE » .

Ces indications qui englobent les didascalies proprement dites et tout ce qui a fonction de commande de la représentation, présentes dans le texte chez Khaïr-Eddine, tendent à montrer une situation de parole, « ***à formuler les conditions d'exercice de cette parole*** »[306]. A travers la détermination d'une situation de communication des personnages, des conditions d'énonciation de leurs discours, la propre parole de l'auteur-scripteur, qu'est Khaïr-Eddine, tend non seulement à orienter le sens de la parole, celle des personnages mis en scène, en situation de parole, mais aussi, et c'est intéressant du point de vue de l'oralité, à constituer des messages en tant que tels « ***exprimant le rapport entre les discours, et les possibilités ou impossibilités des rapports interhumains*** »[307].

Chez Khaïr-Eddine, les exemples sont multiples où s'opère une mise en jeu de la parole par le théâtre : le message étant moins dans le discours tenu que dans le rapport entre les lieux et les conditions d'énonciation de la parole : que peut-on dire quand la parole est censurée, par exemple ? « ***C'est la condition d'énonciation du discours qui constitue le message et donc s'inscrit dans le discours d'ensemble tenu par l'objet-théâtre à l'intention du spectateur.*** »[308].

En se localisant dans la demeure-tanière, espace souterrain et terrien, l'écriture d'*Agadir* s'invente un théâtre, autre modalité d'expression du dire. Cet espace caché qui contient le drame intérieur, révélé par le séisme, devient lieu de mise en scène de la catastrophe. Il apparaît alors que ce qui prime au théâtre «***ce n'est pas tant le discours des personnages que les conditions d'exercice de ce discours »*** [309] . Le théâtre dit non seulement une parole, mais surtout il semble beaucoup plus montrer comment on

[305] Anne UBERSFELD. ibid.

[306] Anne UBERSFELD. ibid. p. 230.

[307] Anne UBERSFELD. ibid. p. 231.

[308] Anne UBERSFELD. ibid. p. 231.

[309] Anne UBERSFELD. ibid.

peut ou l'on ne peut pas parler. Il servirait ainsi à exposer les conditions d'exercice ou de non-exercice de la parole.

La parole peut-elle avoir lieu ou pas, peut-elle advenir ou pas ? Tel serait l'objet principal du théâtre chez Khaïr-Eddine, rejoignant en cela beaucoup d'oeuvres théâtrales contemporaines[310]. Après le grand blanc laissé par le fragment poétique (*Agadir* , p.22), sorte de béance, vide scriptural dans lequel sont précipités « je » et le récit, le théâtre apparaît comme une tentative d'échapper à l'enlisement en comblant, par la parole, l'absence du texte, en évitant la terreur devant l'angoisse de la feuille blanche.

L'émergence fréquente dans le texte de la conversation théâtralisée entre divers énonciateurs a une fonction perturbatrice à plusieurs niveaux. Elle participe à la dissolution des formes de continuité et à l'émiettement du texte dont il brise l'enchaînement. Elle rend difficile le balisage de la lecture par la mise en scène soudaine de situations ou de « personnages » inattendus qui apparaissent la plupart du temps à travers la parodie et la dérision.

Il y a là un usage transgressif de ce qui peut s'apparenter au théâtre, d'une manière générale, et certainement du point de vue de l'énonciation parlée, de la parole dite qui envahit l'espace scriptural, si on ajoute à son irruption par le théâtre le fait que la plupart du temps, la narration domine l'histoire et à l'intérieur de celle-ci, la prise de parole, l'adresse à quelqu'un, l'apostrophe, comme dans *Histoire d'un Bon Dieu* : ***« Papa, tu me remâches après m'avoir chié. Et nous alors ? (. . .) Nous en avons marre (. . .) Minutez au moins vos astuces. Ah, elles le sont, eh quoi ! »*** (p. 168-169) .

L'auteur dramatique que se rêve l'écrivain, entend poser par sa parole les conditions de l'énonciation de son discours. C'est là que réside sa force illocutoire. Elle renvoie à cette maîtrise du dire recherchée par Khaïr-Eddine. La parole théâtrale a valeur impérative. Elle dit ce qui est ou doit être sur scène, ceci ***« peut n'être finalement que la parole du comédien » . « Le message qu'elle dispense ne se rapporte qu'au référent scénique*** »[311] .

La parole est alors libératrice et génératrice de vie et de mouvement. Elle a besoin de mise en scène pour être encore plus vivante. En effet, le théâtre, chez Khaïr-eddine, tend à retrouver la présence du langage, sa dimension vivante. La mise en scène de la parole sous-tend la recherche d'une oralité vivifiante. Mise en scène et amplification du discours, le théâtre de mots et non d'action est tantôt celui de l'absurde et de la dérision, tantôt celui de la tragédie de l'histoire.

En effet, ce théâtre d'ombres, (*Agadir* , p. 36), est avant tout un lieu où résonnent des voix. Les quelques indications scéniques qui y figurent sont signifiantes au regard du seul acte valorisé, l'énonciation. Echapper à l'univocité et à l'enfermement du récit et de la parole, tel semble être le sens de la plongée dans le théâtre qui confirme ici, et dans l'écriture de Khaïr-eddine, le mélange des genres, préconisé par « l'écriture raturée d'avance » , opérant ainsi l'intrusion du diégétique dans le mimétique et inversement.

[310] Celle de Brecht et surtout celle de Beckett.

[311] Anne UBERSFELD. op. cit. p. 237.

Si, comme nous l'avons suggéré plus haut, le poétique est l'expression de la crise intérieure, s'il permet la mise en images et en mots d'un magma originaire ; le théâtre va être la catharsis par la mise en scène parfois parodique et carnavalesque du drame non plus individuel mais collectif par la présence des divers représentants sociaux, acteurs de ce théâtre à la fois comédie et tragédie. Par le théâtre, l'écriture instaure la ville/demeure/tanière/récit comme lieu de tous les langages possibles, espace de circulation et de mise en relation de tous les dires.

Le théâtre est le lieu où se pose la question du sujet du discours théâtral. De ce point de vue, il est intéressant de noter que le discours théâtral est un rapport entre les voix qui le constituent : celle du scripteur, celle du personnage, présentent l'une et l'autre. La voix du scripteur investit-désinvestit la voix du personnage par une sorte de battement, de pulsation qui travaille le texte de théâtre. Le conflit pronominal est en lien avec une dramaturgie de la parole en tant que recherche sur le sujet de l'énonciation.

En tant que discours d'un sujet-scripteur, le discours théâtral est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son « je » , d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant par la voix d'un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet : « le discours théâtral est de ce fait « ***discours sans sujet*** »[312]. Toutefois, deux voix s'y investissent et y dialoguent, instaurant une forme de dialogisme à l'intérieur du discours de théâtre, à l'instar de tout texte dans lequel des voix plurielles sont présentes[313] . En cela, le théâtre est chez Khaïr-Eddine l'une des formes que prend le conflit pronominal dans son rapport au dialogisme constitutif de son écriture.

Le jeu des voix, comme dans *Moi l'aigre* (p. 155-158) participe de cette figure du détournement et de celle du discontinu, présente en premier lieu dans la spatialité, en second lieu dans la temporalité à laquelle renvoie le dispositif vocal, polyphonique. Celui-ci se fonde sur la confusion des voix où « je », « tu » , « il » , « nous » , « vous » s'affrontent et se confondent en même temps. Elles sont porteuses de textes qui s'étalent dans une mise en scène où la représentation typographique joue un rôle et la théâtralité constitue un mode d'être de l'écriture qui y fait référence à plusieurs reprises dans ce passage : « dont voici le théâtre » (p. 153) , ***« un théâtre qui n'aura lieu que dans le NOIR INTÉGRAL*** » (p. 154) ou encore « le roman est mort vive la poésie le théâtre est mort/vive/l'atome pluriel des mots qui s'écrivent sans plus/décrire » (p. 156) .

Dans cette théâtralisation, les différentes voix qui font irruption sur la scène scripturale finissent par se mêler à tel point que tous les discours semblent se télescoper, figurant ainsi la « terreur » (*Moi l'aigre* , p.156) , le chaos : ***« ce monde sera séparé de lui-même*** » (p. 158) mais aussi la révolte salutaire : ***« nous serons des trappeurs rompus mais nous vaincrons ceux qui ont changé leur monde mais pas le Monde*** » (*Moi l'aigre* , p.158) .

Hétérogénéité et multiplicité caractérisent la parole du personnage dans le théâtre de Khaïr-Eddine. En cela, elle constitue une tentative d'arrachement de la parole au monolitisme et au monocentrisme pour montrer en elle le travail d'énoncés de provenance

[312] Anne UBERSFELD. ibid.

[313] Selon BAKHTINE et sa théorie du dialogisme.

diverses, qu'elle est faite à la fois de discours subjectif et de discours mis à distance. Le discours du personnage est la juxtaposition de couches textuelles différentes qui entrent dans un rapport en général conflictuel. Ce sont ces couches discursives différentes qui permettent le dialogue. Le rapport discours du personnage-dialogue est un vrai rapport dialectique. C'est l'hétérogénéité textuelle du discours du personnage qui permet qu'il soit mis en rapport avec d'autres discours.

Dialogue, dialogisme, dialectique sont constitutifs de la parole théâtrale. Celle-ci est même dans le monologue, essentiellement dialoguée. « ***Le dialogue théâtral est moins une série de couches textuelles à deux ou plusieurs sujets de l'énonciation que l'émergence verbale d'une situation de parole comportant deux éléments affrontés.*** »[314] . La dramaturgie de la parole que nous analysons ici permet le repérage des diverses formes de dialogue et de leur combinatoire à l'intérieur de l'ensemble du texte dramatique. Ce sont aussi des modes d'échange qui permettent de construire le sens de la parole dialoguée et porteurs de sens en eux-mêmes.

Dans *Une odeur de mantèque* , la scénette (p. 88-91) constitue aussi un moyen de concrétisation du conflit vocal qui se déroule depuis le début du livre et notamment, depuis l'apparition du récit mnésique du « vieux » . « je » et « tu » échangent ici des propos affairistes sans qu'aucune indication scénique ne précise l'identité de l'un et de l'autre. Cette scénette située entre le récit de « il » (p. 86-87) et celui de « je » (p. 92-94) figure un monologue suggéré par l'absence d'identification des énonciateurs et la place occupée par ce passage. Celui-ci annonce la plongée dans le monologue de « je » (p. 92-94) qui se présente à son tour de façon tout aussi ambiguë puisque la voix du « vieux »/maître s'adresse à un esclave (p. 92) dont les propos sont confondus avec ceux du « vieux » lui-même. Cette confusion est entretenue par le cadre où se déroule la scène : « un hammam où il y a trop de vapeur » (p.92) . Elle fait apparaître aussi que ce qu'il est convenu d'appeler le conflit intérieur du personnage est au théâtre collision de discours : à chaque pas nous nous heurtons à ce fait fondateur que, même dans le monologue, le discours du personnage ne fonctionne que par le dialogue, implicite ou explicite.

Sa parole, son discours prennent sens par rapport aux autres discours. De là, le fait que sa parole incite à l'action, en suscitant un autre discours ; sa parole est action. Telle est la valeur recherchée par l'écriture de Khaïr-Eddine. Le personnage montre comment se dit une parole, dans son rapport avec une situation référentielle. L'émergence du théâtre dans le texte va dans le sens de l'exhibition du rapport phatique dans la communication, puisque ce que dit d'abord et avant tout le personnage de théâtre, c'est qu'il parle, « ***en fait la fonction phatique investit tout message proféré par un comédien-personnage ; ainsi, quoi qu'exprime le personnage, il dit aussi : je vous parle, m'entendez-vous ?*** » [315] .

Ainsi l'interrogation et la réflexion sur cet « ***Etre, objet de cette hargne.*** » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 135) qui accompagnent la découverte de soi, génèrent à leur tour un texte aux formes multiples, privilégiant encore la forme dialoguée et la mise en scène de

[314] Anne UBERSFELD. op. cit. p. 256.

[315] Anne UBERSFELD. ibid. p. 246.

la parole. Le silence indiqué (p.136) comme élément scénique, ajouté à celui de la lumière (p. 137) , laisse place, en l'amplifiant, au bruit des mots qui réclament une écoute : « ***Ecoutez, oh, écoutez tous.*** » (p. 137) , en une incessante interpellation, la fonction phatique de la communication facilitant le passage d'une forme à une autre, caractéristique de l'écriture de *Histoire d'un Bon Dieu* .

La présence du théâtre chez Khaïr-Eddine montre que le discours du personnage s'affirme comme parlant sa subjectivité, comme « homme dans la langue ». Le théâtre étant le domaine privilégié d'exercice de ce que Benveniste appelle « l'acte individuel d'appropriation de la langue (qui) introduit celui qui parle dans sa parole » . Le discours au théâtre est bien ce discours axé sur l'énonciation/discours du je/tu et de l'ici-maintenant. Il figure bien ce que Benveniste désigne comme « ***la présence du locuteur à son énonciation » , « sa mise en relation avec son énonciation »*** [316] . Discours du je/tu, discours de l'ici-maintenant, le discours théâtral est le lieu où fonctionnent ce que Benveniste appelle les embrayeurs.

Toutefois, et c'est le paradoxe fondateur du théâtre, « ***la caractéristique des embrayeurs est de n'avoir pas de référent : qui est je ? où est ici , quant est maintenant ? (. . .) La représentation théâtrale construit (le) référent. Ce qui lui permet de porter une infinité d'ici-maintenant, et par ricochet une pluralité de je*** » [317] . Notons que ce « je » théâtral est indéterminé historiquement et biographiquement, c'est n'importe qui. Le discours du personnage est subjectif en ce qu'il est fondé sur le rapport je-tu et le présent de l'ici-maintenant .

Il est notoire que chez Khaïr-Eddine, il arrive souvent que le rapport je-tu implique un rapport à chaque fois nouveau entre le personnage et sa propre subjectivité, comme entre celle-ci et les autres subjectivités. A chaque moment de l'action le rapport je-tu indique le mouvement des rapports intersubjectifs car existe une pluralité de discours à l'intérieur du discours du personnage. De ce point de vue, le discours du personnage prend en compte non pas tant la subjectivité que l'intersubjectivité. On comprend ainsi le sens du théâtre chez Khaïr-Eddine.

Dans *Une odeur de mantèque* , nombreuses sont les scénettes où l'introduction dans le texte du monologue à deux voix ou même du vrai dialogue, projette dans un espace phonique où la voix qui résonne - celle du « Vieux » , de son interlocuteur, de l'esclave ou encore la voix intérieure du texte - vient donner une sorte de consistance, de réalité à une fiction totalement insaisissable par ailleurs. La parole mono/dialoguée impose une présence que la fiction semble au contraire contester. Nous serions tenter de dire que le « Vieux » et toute son histoire invraisemblable existent puisqu'il parle, échange des propos avec des interlocuteurs qu'il invente peut-être mais il est parce que sa parole, sa voix le font exister.

Dans *Agadir* , introduire la parole vivante, grâce à ce que le théâtre peut représenter comme désir de concrétisation de la parole, briser le silence angoissant, rendu par le blanc béant (p.22), de la ville peuplée de fantômes/ombres, absente et terriblement vide,

[316] *Problèmes de linguistique générale ,II* . Paris : Gallimard, 1974, p. 82.

[317] Anne UBERSFELD. op. cit. p. 252.

par l'émergence du théâtre, permet à l'écriture de renouer avec l'une des fonctions du théâtre : l'échange de la parole. N'est-ce pas le but recherché et formulé par « je » : « J'ai rêvé de vrai dialogue » (p.35) ? En cela, le livre s'inscrit totalement dans la problématique du théâtre.

Tentative scripturale pour sortir le récit d'*Agadir* de l'impasse, lui donner une consistance et une vie par la multiplication des dires, le théâtre dit autrement la problématique fondamentale du livre, qui est celle de la parole. Parole en question dans ce récit qui ne cesse de buter sur la catastrophe : « ***C'est d'elle qu'il sera toujours question*** » (p.36), en tant que bouleversement touchant le dire, révolutionnant l'écriture et interrogeant la parole et son statut.

En ce sens, le travail du discours théâtral pose donc la question de l'identité dans le langage. Dans sa tentative d'échapper au problème de la subjectivité individuelle, il est par nature une interrogation sur le statut de la parole : qui parle à qui ? et dans quelles conditions peut-on parler ? A ce niveau, c'est un autre dialogue qui a lieu ou plutôt un conflit, une guerre de différents discours, dont le discours dominant, une tension de et pour la parole. Il serait une autre illustration de « la guérilla linguistique » .

Chez Khaïr-Eddine, le théâtre est très souvent le lieu du discours dominant, celui du pouvoir, qu'il met en scène pour mieux montrer les enjeux et les rapports qui se font ou se défont autour de ce type de discours auquel son théâtre tente d'opposer un contre-discours. Une forme capitale de dialogisme est présente dans le discours théâtral qui oppose à l'intérieur du même texte, deux discours idéologiques. Le théâtre chez Khaïr-Eddine montre de ce point de vue que le discours théâtral s'articule avec l'histoire et l'idéologie.

Dès lors, le théâtre renoue avec le drame historique, doublé d'une réflexion sur le politique et le pouvoir. « L'écriture raturée d'avance » se fait aussi critique de tous les discours, notamment de ceux qui fondent l'identité et que le texte dénonce comme « imposture » (*Agadir* , p. 74). L'espace scriptural devient champ de confrontation[318] des différents dires identitaires. Le théâtre se fait l'écho des voix sociales - divers agents sociaux étant convoqué ici - qui se disputent la parole et mime le jeu social.

De ce point de vue, l'énoncé théâtral est un discours dont la subjectivité est travaillée par une parole collective. Il permet de montrer que « ***La base du dialogue c'est le rapport de force entre les personnages qui détermine les conditions d'exercice même de la parole.*** » [319] . La pièce de *Moi l'aigre* montre que les relations de langage demeurent liées à ces rapports de force entre les personnages et leurs différentes qualités et rôles. « ***Or cette relation verbale est elle-même dépendante des rapports - de domination principalement - entre les personnages, dans la mesure où ces rapports apparaissent le mime de rapports dans la réalité : ils sont la matière principale de la mimésis ; (. . .) ces rapports apparaissent eux-mêmes sous la dépendance des rapports-« sociaux » . »*** [320] . L'écriture de Khaïr-Eddine rend cela par la mise en scène de celui qui détient le pouvoir du dire.

[318] Agora, jmaa, le Méchouar, réellement inaccessible et hautement gardé, est ici le théâtre social par excellence.

[319] Anne UBERSFELD. op. cit.

L'exemple de la pièce mentionnée plus haut dans *Moi l'aigre* (p. 41-106) nous montre dans son déploiement que ce qui sert l'écriture de Khaïr-Eddine dans sa référence au théâtre est bien que celui-ci pose la question du discours, de la parole et d'une façon générale du langage, comme enjeu, nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, mais aussi en termes de positions des agents dans le champ des luttes sociales et idéologiques ; c'est ainsi que prend sens le principe de « guérilla linguistique » . Le théâtre permet de le mettre en scène.

Dans le « MOUVEMENT II » (*Moi l'aigre* , p. 48-50) l'histoire politique marocaine fait irruption dans le fictif à travers le personnage de « MEHDI » - peut-être Mehdi Ben Barka puisqu'il est question de mathématiques à son sujet - et celui de « EL ARAB » - Cheikh El Arab, opposant marocain des années 60[321]. Le contenu politique de la pièce qui se joue, se précise alors, ainsi que la guerre des discours, marquée ici par le langage des armes qui clôture cette scène.

Cette intrusion de l'historique dans le mimétique permet de repérer alors le lieu où fonctionne la mimésis : dans le mime d'une situation de discours qui montre comment la référence n'est pas tant à chercher dans le référent socio-historique des énoncés, que dans la situation même de production du dialogue. En fait, le théâtre est lieu de l'impossible, il travaille avec, il est fait pour le dire ; il est le lieu où figurent ensemble les catégories qui s'excluent : les contradictions du réel y trouvent leur place, mais au lieu de les camoufler, il les exhibe, violant ainsi les contraintes structurelles.

Dans cette mise en scène, non seulement le théâtre met en présence ces deux figures historiques que sont « MEHDI» et « EL ARAB » mais aussi « LE POLICIER » à qui il fait dire : « ***Ce n'est pas pour parler maths que je suis venu, c'est pour vous mettre en garde contre les flics. Dans quelques instants, vous aurez la visite de flics autrement plus terre à terre que moi. Faut prendre vos précautions. (. . .) les rapaces et les rois sont là pour tourner l'indépendance en une rigolade sanglante.*** » (*Moi l'aigre* , p. 49) .

La présence du théâtre chez Khaïr-Eddine souligne que l'intérêt du dialogue théâtral, c'est aussi d'interroger ses conditions de production. Celles-ci montrent les rapports de dépendance entre les personnages à l'intérieur d'une formation socio-historique donnée, par exemple la relation roi-sujet, l'incidence de ces rapports sur le rapport de parole entre les locuteurs, avec toutes les conséquences qui en découlent sur « *la force illocutoire* » des énoncés : ***« le sens même d'un énoncé impératif dépend de la possibilité pour le locuteur d'être obéi*** »[322] . Le théâtre entre dans une stratégie scripturale qui oblige à poser des questions telles que : qui parle ? qui a droit de parler ? qui interroge et qui répond ? qui porte la parole le premier ? Autrement dit, c'est la parole comme enjeu qui prend place ainsi au coeur de l'écriture.

Souvent le dialogue fonctionne au moyen d'un certain nombre de contradictions qui

[320] Anne UBERSFELD. ibid. p. 258.

[321] Qui voulait déclenchait une guérilla urbaine à Casablanca et qui fut tué par la police.

[322] Anne UBERSFELD. op. cit.

sont productrice de sens. Il en est ainsi chez Khaïr-Eddine de la contradiction entre la parole des locuteurs et leur position discursive. Chez l'écrivain, le dialogue repose souvent sur la volonté de faire parler ce qui n'a pas la parole et dans une position impossible, comme le montrent *Histoire d'un Bon Dieu* ou *Moi l'aigre* .

Déplaçant ainsi le sens : il se centre non sur la signification des énoncés mais sur les conditions de production de la parole efficace et de son écoute possible. Il s'agit de mettre en scène le renversement possible des rapports sociaux, de pouvoir, de force, à travers et dans la situation de parole, de montrer ce renversement dans la situation de parole.

Le « MOUVEMENT III » (*Moi l'aigre* , p. 51-60) poursuit la carnavalisation du pouvoir ébauchée dans les scènes précédentes et amplifiée ici par les propos iconoclastes, échangés entre « LE ROI » , « L'IMAM » et « LES BOURGEOIS ». Le tutoiement du « ROI » par « LES BOURGEOIS » et la présence de l'alcool en plein jeûne (p. 57) participent de la subversion, entreprise dans chaque tableau. En cela le théâtre est révélateur des fissures, il proclame l'inacceptable et le monstrueux. Il oblige à penser.

Le « MOUVEMENT IV » (p. 60-68) est marqué par le discours royal annoncé auparavant comme texte à venir. Il focalise sur lui l'intérêt de cette scène, par sa longueur, les conditions de son énonciation et la teneur de son propos : « ***il se sert un verre de scotch. . . puis un second*** » (p. 65) tout en exhortant son peuple : « ***N'écoute que ta foi et jeûne !*** » (p. 68) .

La mise en scène qui est un élément présent et important dans le texte de théâtre sert à exhiber le préconstruit, le non-dit, c'est-à-dire la part sociale et idéologique du discours. La mise en scène montre qui parle et comment on peut ou on ne peut pas parler. La dérision est ici encore à l'oeuvre pour pointer la duplicité du sens du discours.

L'émergence de la dramaturgie de la parole chez khaïr-Eddine tend à être expérience théâtrale, catharsis, exorcisme, vécu aussi de tout ce qui est interdit socialement et qui est scéniquement présent : meurtre, inceste, mort violente. Cette dimension cathartique est-elle importante ? Etant donné que cela reste du texte, quel est le rôle de la parole dans cet aspect ? Lieu d'expérience, le théâtre est ainsi lieu de connaissance, lieu d'exercice de compréhension des enjeux de la parole, des conditions d'exercice de la parole, du rapport de la parole et des situations concrètes, de comment le discours et la gestuelle désignent le non-dit qui sous-tend le discours. Le théâtre comme lieu de rapports de forces et de rapports de production de la parole, l'un et l'autre étant lié, apparaît comme exercice de maîtrise, ce que tente d'être aussi l'écriture.

Le théâtre brouille le sens des discours par l'introduction de paroles différentes, expressions de réalités autres qui viennent remettre en question le sens de l'énonciation précédente, notamment ici le discours royal. Procédant ainsi par la confrontation des discours, la parole théâtrale vise à recréer le sens non pas dans un arbitraire monolithique mais dans la multiplicité et la diversité des possibilités.

La parole persuasive et efficace dans laquelle les locuteurs peuvent convaincre et se convaincre, montre l'importance de la fonction phatique dans le dialogue, et le fait que l'enchaînement des énoncés, leur échange sont plus importants que leur contenu. L'accent est une fois de plus mis sur la parole comme processus, comme performance.

Le « MOUVEMENT V » (p. 68-72) fait pendant au tableau précédent et dévie le sens du discours royal en donnant la parole à des personnages/fonctions : chômeurs, garçon de café, brigadier de police. C'est une scène dénonciatrice de la misère économique et de la répression : ***« Je ne ferai pas le jeûne parce que ma vie est devenue un jeûne interminable » (p. 69) , déclare le « CHOMEUR UN*** » .

Le théâtre permet d'exposer tous les enjeux relatifs à la parole en révélant « ***les positions discursives des locuteurs*** »[323] . Il est intéressant de noter que les personnages dans le théâtre de Khaïr-Eddine sont désignés la plupart du temps par « une fonction » , « une position » qui va impliquer une position discursive donnée, comme pour montrer que chacun parle à partir d'une position qui détermine sa parole, c'est ce qui se passe dans le « MOUVEMENT V » .

Agadir le montre déjà à travers l'échange de dialogue tenté (p. 23-35) entre des voix-fonctions, le chaouch, le caïd, le khalifat, que rien ne caractérise, si ce n'est leur dire. Les rares indications scéniques qui marquent l'entrée, la chasse ou l'exécution de tel ou tel personnage paraissent plutôt orienter ce théâtre vers la parodie, le simulacre, la dérision et le carnaval.

Ici, le théâtre mêle les voix des puissants à celles des exclus de la parole[324]. Ces voix inattendues que réunit le théâtre de reconstitution d'un espace social, contenu par la « ***demeure (. .) ville froide*** » (p. 23) est l'expression d'un ordre social remis en question ici, la dérision faisant partie de cette contestation. Tous les agents constitutifs du tissu social, les types sociaux, sont présents dans la trame du texte de la pièce qui se joue autour d'une parodie du pouvoir.

Le théâtre de Khaïr-Eddine donne souvent la parole à ceux qui socialement n'ont pas l'habitude de la prendre face à certains représentants du pouvoir qu'il place ainsi dans ce type de dialogue. Il y a là une subversion, en quelque sorte, dans la mise en présence, en situation de dialogue entre différentes positions, socialement éloignées. Cette subversion fait intervenir un changement dans le rapport de force entre les interlocuteurs. Les situations de langage qui s'établissent entre les personnages permettent de percevoir la crise sociale et comment l'idéologie investit le texte de théâtre. Il s'agit dans une certaine mesure de «***montrer «visuellement » les situations de langage, et par extension les positions discursives*** »[325] .

Est introduit ainsi le discours social dans le discours théâtral. Ce discours social, présent à travers les citations, les proverbes, à travers une certaine forme d'intertextualité avec la parole sociale, collective, qui pourrait être la tradition orale, notamment, agit par et sur la parole, informant les rapports entre les personnages-locuteurs. Khaïr-Eddine le représente à travers la voix dans la foule, le choeur ou encore la banderole.

Tel est le propos du « MOUVEMENT VI » (*Moi l'aigre* , p. 73-75) dans lequel deux

[323] Anne UBERSFELD. ibid. p. 104.

[324] Le chaouch, le cuisinier, le paysan, la foule, le gueux, le berger ou ceux qui en sont privés comme les animaux.

[325] Anne UBERSFELD. op. cit. p. 260.

voix antagonistes se font entendre, énonçant des considérations contradictoires sur « LE ROI ». Pendant qu'« ***UNE VOIX DANS UN HAUT-PARLEUR*** » loue la personne royale et menace ceux qui ne font pas allégeance à cette fascination apologétique, « ***UNE VOIX DANS LA FOULE*** » vient subvertir cette apologie de la monarchie théocratique en intervenant de façon intempestive et irrévérencieuse en ironisant sur l'oreille royale : « ***Elle n'avait rien d'une oreille d'homme*** » (p. 74). Les rires de la foule que provoquent ces propos clôturent cette scène comme ultime voix faisant pendant à celle du haut-parleur, confirmant ainsi l'esprit de carnavalisation qui domine les différents tableaux et le théâtre comme lieu de renversement des absolus.

Celui qui réunit « LE ROI » , « L'IMAM » ET « LE GENERAL-MINISTRE-DE-L'INTERIEUR » dans le « MOUVEMENT VII » (p. 76-82) procède à la même entreprise de démystification du pouvoir. Celui-ci est livré ici à partir d'une vue de l'intérieur où le personnage du « ROI » participe à sa propre dérision : **« *Pourquoi ne traite-t-il pas carrément de moi ? Je suis un bon sujet de théâtre, non*** ? » (p. 81) , proteste-t-il auprès de « L'ARTISTE » auquel il fait appel pour retrouver le sens perdu du personnage qui est le sien : « ***Artiste, tu contribueras à me rendre digne de ce personnage que je crois incarner (. . .) J'en ai marre de mes propres contradictions (. . .) Parlons maintenant de la représentativité*** » (p. 82-85) , dit-il après l'élimination d'un opposant. Le sens en question n'est-il pas celui de la valeur de la parole révèlant les fractures et les déchirements de l'identité.

« ***Imitation des êtres et de leurs actions, mimésis , et aussi libération, exorcisme, catharsis »*** [326] ***, le théâtre en tant que mimésis prend le « sens de mime des conditions de production de la parole*** »[327] . L'importance du théâtre apparaît alors « ***par le fait qu'il exhibe le rôle de la parole par rapport à la situation et à l'action*** »[328] **.** Retrouver la valeur et le poids de la parole, ce que vaut, ce que pèse, ce que veut dire un discours, n'est-ce pas là le sens de la parole-action en oralité ? C'est aussi, nous semble-t-il la question fondamentale posée par « la guérilla » , la mise en avant de la parole-action.

Le théâtre de Khaïr-Eddine pose le discours comme part d'une pratique totalisante dont la caractéristique est d'être une pratique sociale investissant tous les «praticiens» du théâtre, eux-mêmes inscrits dans un contexte socio-économique et culturel déterminant. Autrement dit, ce théâtre là insiste sur le discours, la parole et ses rapports avec les conditions socio-économiques, historiques et culturels, le tout fortement marqué par l'idéologie qui déterminent les conditions de production de ce discours. Peut-être que tout le sens de ce théâtre est de se libérer de ce qui apparaît comme des contraintes, des entraves à la liberté de la parole et pour une réappropriation de la parole par le sujet !

Aussi, la confrontation finale entre « LE CHOeUR » et « LE ROI » (*Moi l'aigre* , p. 100-105) - rencontre que seule la fiction théâtrale autorise et qui reste impossible dans le

[326] Anne UBERSFELD. ibid. p. 43.

[327] Anne UBERSFELD. ibid. p. 269.

[328] Anne UBERSFELD.ibid.

réel - revêt-elle une signification essentielle du point de vue de la parole. Cette dernière revient au « CHOeUR » qui laisse éclater un dire dénonciateur, repris en écho par « ***LA VOIX DANS LA FOULE*** » , dominé par l'image du sang dont la récurrence inscrit la violence et la mort au coeur de l'écriture.

Cependant, la parole anonyme du « CHOeUR » , expression théâtrale d'une voix collective et plurielle que la mise en scène fait surgir au-delà de l'ombre de la censure (p. 100) , dans une présence qui semble arrachée au silence imposé, celui des ténèbres répressives, comme le suggèrent les indications scéniques (p. 100) , cette parole énonce le poème (p. 100-101) du sang de la tribu mise en péril par un pouvoir assassin (p. 101) . Aussi, les mots de la tribu battent-ils au rythme du « va-et-vient du sang » (p. 100) , se perdent-ils dans l'hémorragie du sens, engendrent-ils des figures insupportables et des visions hallucinatoires : « ***Quelle friandise qu'un squelette de sang/L'oeil me torpille/Ses plumes cassent l'ardoise que ni neige ni flamant/ne font résine avec mon crible*** » (p. 101) .

La voix plurielle, celle du « CHOeUR » qui déclame le poème du sang souligne que le théâtre est corps et que le corps est premier. Rappelons ici les propos de « Manifeste » dans *Soleil arachnide* : « ***(. . .) le poème ainsi tracé, schématiquement le théâtre, entre dans ma peau (. . .) Ma peau devient ainsi théâtre elle-même.*** » (p. 106) . Le théâtre est corps en ce qu'il se fonde sur les émotions qui sont vitales et nécessaires, il travaille avec et pour les émotions. Le théâtre est producteur d'émotions, en tant que miroir du monde : il rapproche, grossit, syncope.

Nous disions que l'émergence du théâtre appelle la représentation, la pratique de celui-ci. « ***Le texte est de l'ordre de l'illisible et du non-sens ; c'est la pratique qui constitue, construit le sens. Lire le théâtre , c'est préparer simplement les conditions de production de ce sens***. »[329] . Le théâtre en tant qu'activité est une pratique active. La pratique théâtrale est matérialiste : elle montre qu'il n'y a pas de pensée sans corps ; Toute l'activité du théâtre est soumise à des conditions concrètes d'exercice qui sont sociales. Il est bon de rappeler que le texte théâtral appelle une pratique théâtrale, c'est-à-dire qu'il n'est pas là uniquement en tant que texte, au même titre qu'un récit, par exemple. Comme un poème est fait pour être dit ou chanté éventuellement, un texte de théâtre est fait pour être joué. Voilà qui rejoint l'idée de parole-action. C'est bien ce qui est introduit dans l'écriture de Khaïr-Eddine quand il rêve de théâtre.

Exorcisme et exercice à la fois, le théâtre est le lieu de l'émotion productrice qui suppose la présence du spectateur, le sens au théâtre ne se fait pas sans ce spectateur et ne préexiste pas à la représentation : ce qui est concrètement dit, montré. N'en est-il pas ainsi dans la halqa ? Le théâtre fait vivre au spectateur quelque chose à laquelle il est obligé de donner du sens. Le théâtre se veut concret : des objets et surtout des êtres réels, le corps et la voix qui demandent à vivre.

Notons cette dimension du théâtre par sa présence dans le récit de *Légende et vie d'Agoun'chich* . Introduite par « ***Ce fut ainsi que les choses se passèrent*** » (p. 104) , la scène de la nécropole va se faire théâtre de paroles et d'action. L'écriture fait appel à tous

[329] Anne UBERSFELD. ibid. p. 275.

les sens, notamment visuels et sonores qui sont en éveil. Il y a un souci de rendre l'épaisseur des êtres et des faits. De fines observations du narrateur concernant les personnages mis en scène, dénotent une présence au personnage, notamment d'Agoun'chich (p. 106) et un rendu très vivant du récit d'action. Ainsi, le propos de la légende reste toujours la lutte pour la survie, quelles que soient les raisons et les formes de celle-ci ; le théâtre constituant sans doute la forme privilégiée de la parole-action.

Cette entreprise de réécriture du passé collectif, en même temps individuel, trouverait dans le théâtre le lieu possible de sa réalisation : ***« Il se promit d'écrire un théâtre (. . .) ouvrant les yeux aux cadavres d'hommes rongés par l'Histoire*** » , lit-on dans *Moi l'aigre* (p. 19). Arrachement à l'oubli, au silence et à la mort, le théâtre restitue la parole volée, censurée, tuée par la violence de l'Histoire. Par la valorisation de la parole, le théâtre resitue celle-ci dans une dimension historique, politique mais aussi fondamentalement tragique, dans l'écriture de Khaïr-Eddine.

En effet le théâtre inventé pour combler le vide de l'espace/tanière et l'absence de récit, dans *Agadir* , cache l'illusion et l'échec d'une circulation de la parole, qui reste, précise « je » , du domaine du rêve: « ***J'ai rêvé de vrai dialogue*** » . En fait, les dires mis en scène étaient des monologues révélateurs de la solitude de chacun et de l'impossibilité d'un dialogue social mais aussi d'une communication réelle. « Moi » reste confronté à « je » , lorsque le théâtre s'efface dans la ville tombée.

Le théâtre d'*Agadir* , organisé en mise en scène de voix/fonctions (p. 50-85) - organisation récurrente chez l'auteur - met en présence des dires qui ne dialoguent pas dans la réalité sociale. Lieu de leur rencontre, le théâtre compense ainsi ce réel, permet par l'effet d'accumulation de voix multiples et de discours différents, l'expression d'un désir démocratique, de libre circulation de la parole. Toutefois, notons ici, l'absence d'un véritable dialogue entre ces paroles qui s'énoncent en quelque sorte pour elles-mêmes, indépendamment l'une de l'autre, en un monologue collectif et qui semblent s'effacer mutuellement[330] , sorte de discours auto-réflexif où l'acte est reporté à un moment de l'action qui est en perpétuelle fuite vers l'avant. Les suspensions, reports de la parole pourraient entrer dans ce type d'acte velléitaire lié à un certain type de relations interpersonnelles, commandant l'action et commandées par elle.

Le glissement vers le théâtre qui est essentiellement un théâtre de parole échangée, de dire et non d'action, permet l'émergence de l'histoire passée et présente. Celle-ci servira à son tour à pointer une nouvelle impossibilité - il arrive que le personnage soit incapable de se parler ou de parler sa propre action au présent - celle de la parole, à travers ces voix mises en scène et qui disent toutes : « je ne sais plus » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 117) soulignant cette parole incertaine et velléitaire de certains personnages chez Khaïr-Eddine et l'inaccessibilité d'un temps et d'un espace dont la « mémoire » - celle du personnage de la femme - « ***éprouve de nouveau la fraîcheur sauvage*** » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 118), « En attente d'une longue parole » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 118). Le théâtre disparaît dans le blanc qui suit la réplique de « la fille » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 126) laquelle dénonce l'incompréhension entre les hommes et les femmes, leur incommunicabilité, autre forme d'impossibilité et révélation d'un échec de la

[330] Par exemple : un anarchiste (p. 79) , une veuve (p. 80) , un travailleur et un syndicaliste (p. 82) .

parole.

Revenons sur le dialogue entre cet homme et le passant (*Histoire d'un Bon Dieu* , p.143-146). Celui-ci réintroduit le théâtre et relève comme bon nombre de scénettes du même type chez Khaïr-Eddine, de l'insolite et de l'absurde. Si le silence est insupportable, la parole qui circule ici semble l'être davantage puisqu'elle exprime la désolation de l'être et une certaine forme d'incommunicabilité. La parole du passant n'est qu'interrogation ou qu'expression de son incompréhension, de son incapacité de comprendre «l'homme». Seule compte une présence physique et presque matérielle de la parole : « ***j'ai besoin de votre présence (. . .) Votre présence me sera utile*** » , dit et répète « l'homme » (p.144-145) .

Voix trop longtemps « muselée » (p. 101) , la parole du « CHOeUR » dans le théâtre de *Moi l'aigre* se disloque, « torpillée » (p. 101) par la violence d'une histoire tueuse qui a figé le verbe en «écrits de fonte» (p. 103) , a empêché la libre expression et trahi l'origine et le sens premier : ***« Je vends, disent les mandragores,/mes racines nôtres sommes-nous unes/l'or craqué d'écrits de fonte qui n'ont/jamais réglé/ton papelard !*** » (p. 103) .

Il ressort de le confrontation ultime entre la voix silencieuse et anonyme qui se déploie en écrits tracés sur la « BANDEROLE II » , celle, collective et sonore du « CHOeUR » qui amplifie le dire protestataire et enfin, celle, impérieuse et tyrannique, du « ROI » l'insistance faite en dernier lieu sur la parole comme enjeu de pouvoir. En la mettant en scène, le théâtre représente la lutte socio-politique qui se traduit par une manipulation du langage dont il est le lieu, celui de cette « leçon grammaticale » qu'entend donner « LE ROI » à son peuple otage

L'importance de la parole théâtrale réside dans le fait qu'on peut y voir les relations humaines et on doit y entendre. « ***Il est donc possible de voir dans le théâtral la pure stratégie de la parole humaine, impliquée dans tout le contexte historico-social de la vie des hommes.*** »[331] . Si quelque chose est réelle sur scène c'est bien la parole humaine et ses fonctions, même si ses conditions de production sont simulées. Le théâtre montre le fonctionnement réel du langage sur les hommes. La mimésis théâtrale agit, sans contexte, dans le domaine du langage, il permet d'en mesurer la force, les effets, la signification.

Se situant entre réalité et fiction, la parole théâtrale donne lieu à un acte double par lequel les mots sont dits, récités en même temps qu'ils acquièrent un sens du fait de la performance théâtrale. L'acte de langage au théâtre se trouve sur scène, les actes de parole sont effectifs. le discours au théâtre est le mime d'actes de parole qui sont ni plus ni moins valables uniquement dans l'espace scénique. C'est pourquoi il est le lieu de tous les possibles mais aussi de tous les paradoxes.

Le théâtre permet donc d'entretenir le « il était et il n'était pas » : ainsi en est-il de cette séquence théâtrale dans *Histoire d'un Bon Dieu* (p. 169-173) qui instaure une conversation insolite entre le grand singe, la mère et le prisonnier, et donne lieu à une nouvelle parodie du pouvoir - celui du « Chef suprême » et de la Mère phallique - et

[331] Anne UBERSFELD. op. cit.

constitue dans la trame du récit une nouvelle irruption qui déstabilise le texte par la mise en présence physique, pourrait-on dire, d'énonciateurs insolites.

Tout aussi insolite ce théâtre « zoologique » dans *Agadir* dont nous avons déjà parlé plus haut, notamment du dialogue étrange entre le Perroquet et le Naja. Réalité, vérité, cauchemar, illusion, cet épisode fantastique - où la confrontation entre le Perroquet et le Naja tient du genre policier et poursuit l'enquête de même nature qui caractérise la mission du narrateur - constitue l'un des rares moments du récit où narration, action et dialogue forment un semblant de diégèse.

L'irruption du théâtre dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* inscrit un espace relié au réel, un ***« ici et maintenant » mais aussi symbolique. Elle actualise par le jeu des voix la profanation de l'identité du groupe. Le théâtre a ainsi pour fonction non seulement de donner corps et voix aux acteurs de l'histoire tribale, en lutte contre le pouvoir central, de mettre en scène la parole du groupe, celle du Raïs, du Vieillard, des Villageois, de Bous'fr, le rebelle, de faire « apparaître le spectre de Kahina, la berbère rebelle*** » (p. 107) , insoumise jusque dans la mort, mais aussi de donner à voir les contorsions grotesques et les volte-face opportunistes d'un pouvoir sanguinaire.

Usant de tous les procédés qu'autorise la représentation imaginaire, comme celui de l'apparition finale de « Ouf le fantôme » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* p.125) , le théâtre tente de restituer les courages et les faiblesses d'un peuple, les Berbères, face à une machine de pouvoir qui vise à l'asservir. Il permet aussi de renouer avec des repères identitaires. Le Raïs et tous les autres personnages sont porteurs de l'identité qui a dévié au cours de l'histoire à laquelle le dire du narrateur du livre tout entier, comme celui du Raïs, avec lequel il a des accointances, tente de rester fidèle, mettant en garde contre les menaces qui la guettent.

Remarquons alors que le travail du théâtre compromet la circularité du mythe. Subvertissant le caractère répétitif du mythe le temps théâtral joue sur les contradictions, crée parfois le scandale, il s'arrange pour faire dire au mythe ce qu'il n'a jamais dit. Ainsi, chez Khaïr-Eddine Kahina devient une figure - rendue dans les contradictions mêmes du théâtre : l'aspect à la fois vivant et figure textuelle du personnage - de la révolte moderne, réécrite par l'auteur et très souvent malmenée. Le théâtre métamorphose ce personnage féminin de Kahina (p.119) en légende « atroce et saoulante » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 118) . Il donne un sens tragique à l'histoire (p. 119-122) et restitue la dimension collective de ce « cercle d'hommes » autour de la Kahina légendaire (p. 119-122). Celle-ci « se désagrège » (p. 122) pour laisser place à l'histoire présente, celle d'une jeunesse en quête d'ailleurs et d'idéal.

Présent à plusieurs reprises dans *Moi l'aigre* (p. 41-105, p. 119-132, p. 151-158) , le théâtre crée une sorte d'illusion démocratique en instaurant la liberté d'expression pour tous qui tout en révélant le statut socio-politique de chacun, n'en constitue pas moins un droit à la parole. Revanche de la fiction sur la réalité et triomphe de la parole « immédiatement prenante» qu'est le théâtre comme porteur d'une oralité destructrice de « la leçon grammaticale » et du verbe de pouvoir et qui explose dans le champ textuel comme langage insurrectionnel. La geste oratoire déployée ici trouve dans le poétique une mémoire historique, collective, douloureuse que le « je » restitue - car elle le constitue

et l'obsède - dans son propre texte, lieu de son « vrai théâtre » (*Moi l'aigre* , p. 150) .

Poème, récit, théâtre forment autant de possibles du langage que l'écriture ne sépare pas mais combine pour briser le silence si présent dans l'oeuvre, pour défier « ***le temps elliptique*** » (*Moi l'aigre* , p. 150) et conjurer enfin la mort. Tel est le sens du théâtre « Et ce n'est pas irrationalisme que de constater que ce sens, toujours en avant de notre propre lecture, échappe pour une large part à une formalisation rigoureuse. Nous n'éliminerons pas le domaine du vécu au théâtre, et le sens construit pour tous est aussi la mémoire de chacun. C'est le trait irremplaçable du théâtre que, n'étant plus comme dit le poète « la voix de personne » - ***puisque le scripteur volontairement s'est absenté - , il investisse à ce point le spectateur, qu'il soit pour finir notre voix à tous.*** »[332] . Le sens ultime au théâtre n'est-il pas d'être voix collective ?

Reste, cependant cette béance spécifique de la parole théâtrale, entre l'acte et la parole, au niveau de l'action, de la gestuelle, entre la voix du scripteur et la voix du personnage. Le théâtre est « un objet paradoxal »[333] . L'ensemble du discours théâtral est marqué par le présupposé du jeu, le discours ne fonctionne que dans le cadre construit de ce présupposé, qui est le cadre scénique.

Analyser le discours de théâtre chez Khaïr-Eddine nécessite de faire référence à ce statut scénique du discours. « ***Le discours théâtral est donc le mime d'une parole dans le monde avec ce qu'elle dit sur elle-même et sur le monde, avec l'émotion qu'elle suscite ; mais plus encore elle est le modèle réduit des mille et une façons dont la parole agit sur autrui. Ce qui est montré au théâtre (à l'aide de rapports langagiers dont nous savons bien que théâtralement ils sont fictifs ou fictionnels) , ce sont justement ces rapports de langage, c'est le mime des conditions de la parole humaine.*** »[334] .

Avec l'analyse de la présence de la parole et de sa mise en scène, nous sommes fondée à voir que cette parole occupe dans l'écriture une place majeure sous différentes formes qui la privilégient à travers la narration, la matérialité de la langue, le langage poétique et la théâtralité.

Toutefois, la parole ainsi mise en acte oriente l'activité scripturale vers un entre-deux, entre parole et écriture, dans la dynamique, les transformations continuelles que nous avons dégagées jusqu'à présent. C'est dans la recherche manifeste d'un nouveau langage que nous décelons une volonté de déjouer les structures de l'écrit, de mettre en avant la dimension discursive, dans le déploiement d'un espace particulier entre le dire et l'écrire où le dire est ainsi mis en avant à la fois dans son urgence et dans sa valeur fondatrice.

[332] Anne UBERSFELD. ibid.

[333] Anne UBERSFELD. ibid. p. 239.

[334] Anne UBERSFELD. ibid. p. 290.

Chapitre II : Entre le dire et l'écrire.

Cette étape entreprend de suivre cette recherche d'un nouveau langage en tant que quête de ce qui constitue le coeur même de l'aventure scripturale menée par Khaïr-Eddine. Comment cette recherche fait-elle aller l'écriture dans le sens de la parole ? Comment se mettent en place des stratégies scripturales pour inscrire le mouvement de l'écriture dans l'ordre de la parole ? Comment l'écriture se fait-elle tentative de transcription de l'acte de parole, se faisant aussi le lieu même de sa propre destruction ?

Donner des réponses à ces questions nécessite de dégager les paradoxes, les mouvements contradictoires de cette écriture, d'aller au coeur d'une dialectique scripturale, génératrice de l'écriture/parole. En rappelant ici, que l'expérience scripturale chez Khaïr-Eddine est sous-tendue par la quête d'un «langage neuf» , nous préciserons que le «langage neuf» recherché fait naître quelque chose qui serait l'écriture/parole. Nous nous intéresserons à celle-ci dans son émergence même. Comment le « texte » de Khaïr-Eddine formule-t-il cette quête d'un «langage neuf» et met-il en avant la notion d'écriture/parole ?

Guidée par toutes ces interrogations, nous nous efforcerons de montrer ici que toutes les contradictions et toute la dynamique de l'écriture de Khaïr-Eddine participent à la construction de ce que l'on pourrait appeler une parole scripturale, signe à son tour de l'oeuvre de l'oralité qui s'accomplit ici et génératrice d'un dire fondateur.

1) : La dialectique scripturale.

Dans la présence matérielle de la parole, l'écriture multiplie les situations où la parole circule à travers différentes voix, est échangée, partagée, distribuée, sous la forme du monologue, du dialogue ou toute autre forme d'énonciation en acte qui induit une relation dialogique, une interaction engageant la parole. Cette double voix - la bivocalité chez Bakhtine - est productrice d'ambivalence, d'ambiguïté mais aussi de dynamisme, de là, la dialectique scripturale que nous voulons saisir ici.

Le langage parlé et son introduction dans le langage littéraire apparaît comme l'appréhension d'un langage réel. En cela, dit Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* [335] , c'est « pour l'écrivain, l'acte littéraire le plus humain » . De ce point de vue, l'introduction de la parole dans le champ de l'écriture constitue ***« le langage comme expérience profonde » et « ramène la littérature à une problématique du langage*** » [336] . Ceci est caractéristique de la littérature moderne et marque pour Barthes , « ***la réconciliation du verbe de l'écrivain et du verbe des hommes*** » [337] .

[335] op. cit. p. 60.

[336] Roland BARTHES. ibid.

Ainsi, dans la mise en présence de discours contraires, dans l'introduction dans le champ scriptural de cette double voix, celle de l'oralité et celle de l'écriture, il y a lieu de s'interroger sur ce que cette co-présence paradoxale engendre comme effets. Si nous avons montré que ce qui est recherché c'est cette force illocutoire et dialogique d'une parole agissante, celle du dire, c'est faire, nous demeurons aussi face à un texte où ***« s'établit alors une interaction de paroles d'origine et de nature différentes, une relation dialogique entre, d'un côté, le discours de l'écrit (. . .) et, de l'autre, le discours du verbal, mimesis du langage commun, beaucoup plus varié et plus libre. Cet assemblage de deux codes différents***[338] ***rend le discours du texte plus dynamique et invite à la participation sur le plan de la communication.*** »[339].

Il y a ainsi dans le texte chez Khaïr-Eddine, la présence souterraine d'une parole, voix « hors champ » , déjà relevée précédemment, qui insuffle au texte une énergie singulière, jusqu'à la dérive du délire langagier, de la folie, qui recherche l'écoute, faisant ressortir une oralité communicationnelle, désirée.

La dialectique scripturale naît ainsi de la co-existence de voix multiples qui instaure « *l'interférence textuelle* » [340] . Tous ces mélanges dynamisent le discours du texte, générant de nouveaux rapports dialogiques. S'éclaire dès lors une intertextualité interne à l'oeuvre où différents tons se mêlent dans le mélange du poétique et du scatologique, du parodique et du carnavalesque, constitutifs pour une large part du dialogisme et de la polyphonie de l'écriture de Khaïr-Eddine. Par le jeu sur les codes et sur les différentes voix, l'écriture cherche ainsi à brouiller les pistes.

Le champ scriptural correspond alors à un lieu d'«*interférence* » entre oralité et écriture, qui prévaut entre les multiples énonciateurs, les différents énoncés, les contenus, les contextes, les discours, la pluralité des voix, les divers textes qui font partie d'une organisation à la fois polyphonique et dialectique dans le télescopage de l'oralité et de l'écriture. La polysémie et le croisement des voix, leur emmêlement et leur opposition dans le texte instaurent ce pouvoir productif que nous nommons force de la parole.

Le texte littéraire devient ainsi « ***un produit de la parole, un objet discursif d'échange où l'équivocité et l'illogique dominent le narré*** » [341] . Lorsque les personnages parlent que ce soit dans les scènes théâtrales ou au coeur même du récit, lorsque le discours est rapporté, remarquons que c'est souvent celui d'un je, « *le mot-parole* » [342] se présente alors en tant qu'expression orale qui cherche à se faire

[337] Roland BARTHES. ibid. p. 60-61.

[338] Auquel nous ajoutons la question de la langue française comme langue d'écriture.

[339] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 52.

[340] Selon l'expression de BAKHTINE, cité par Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid.

[341] Julia KRISTEVA. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Op. cit. p. 52.

[342] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 59.

entendre et se charge d'un pouvoir de dramatisation. Cette transformation du mot en parole, autrement dit « d'oralisation » de l'écriture, s'appuie sur le sensoriel, pour créer une situation de parole et une relation dialogique.

L'oralité surgit dans le corps de l'écriture. Cette irruption s'expliquerait selon Bounfour de la manière suivante : « la contrainte fondamentale est ce que j'ai appelé « ***agressivité-jouissance » ou, si l'on veut, l'affect. Autrement dit, la langue orale (la parole vive) en tant que langue d'affect, donc portée par l'excès, perturbe la linéarité lisse de la langue littérale.*** » [343]. Le mot-projectile, le langage neuf s'entendent ainsi par rapport au cri comme parole primitive, première, irrationnelle, non construite, désarticulée, comme parole originelle la plus expressive.

Nous avons vu comment dans les poèmes de *Soleil arachnide* la parole se fait souffle, acte primitif, rendu par le mouvement chaotique de l'écriture et les traductions visuelles, imagées de l'intensité physique de l'expulsion vocale à travers les onomatopées et autres inarticulés que la « guérilla linguistique » pose comme anti-langage, comme désintégration du langage figé.

L'ambiguïté demeure et fonde cette écriture déconcertante qui joue de la confusion des structures, des codes, des valeurs et des dires. Ainsi, la force de la parole traverse la force de l'écriture, agissant de telle manière que l'expression s'oriente tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre, bascule parfois dans la mise en péril de l'une comme de l'autre.

La dialectique scripturale découle alors de l'oscillation de l'écriture tantôt vers la parole privilégiée comme acte énonciatif, tantôt vers les structures de l'écrit, tantôt vers le silence. Or, ***« La textualité ou, plutôt, la textualisation dispose linéairement[344] des signes dans un espace. En revanche, l'oralité, voire l'oralisation, opère dans le temps. On dira donc que l'écriture met en oeuvre une linéarité spatiale alors que l'oralité met en oeuvre une linéarité temporelle.*** » [345] .

Certes, nous sommes dans une dynamique mais aussi dans un mouvement qui pointe des difficultés quant à la parole. En effet, l'écriture a tendance à faire le vide autour d'elle. « ***L'écriture en refoulant l'oral met entre parenthèses le temps de la parole.*** » [346] . Elle prend souvent place entre ce que l'écriture ne veut pas dire et ce qu'elle ne peut pas dire, entre deux formes de silence. Rappelons le pouvoir subversif de la parole qui se retourne contre elle-même avec le cri et la dérision, se libérant dans la causticité. Nous sommes avec le rire et le cri dans la parole extrême, suicidaire.

Il arrive souvent que l'exhibitionnisme de l'écriture marque une auto-carnavalisation de l'écriture qui vient accentuer les angoisses et le désarroi inhérents à l'aventure scripturale mais aussi aux premiers rapports avec l'écriture tels qu'ils sont restitués à

343 Abdellah BOUNFOUR.*Itinéraires et contacts de culture : Littérature et oralité au Maghreb* . N° 15/16, Paris : L'Harmattan, 1er et 2e semestres, 1992, p. 45.

344 C'est en gras dans le texte.

345 Abdellah BOUNFOUR. op. cit. p. 46.

346 Abdellah BOUNFOUR. ibid.

travers l'évocation répétée, notamment dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* (p. 56-136) , d'un souvenir lié à l'école coranique comme lieu d'apprentissage. Ils sont emprunts de coercition, de culpabilité, d'erreur - le « *qlm* » , instrument d'écriture, mal taillé (p. 56) et le manque de ferveur religieuse, de foi dans la récitation du Coran (p. 136) - entraînant la répression et la punition par le fquih du jeune scripteur-lecteur : « ***Il me mit dans un couffin et à l'aide d'une corde, il me descendit dans le puits de la mosquée. Ce n'était pas un puits mais une citerne qui se remplissait toute seule quand il pleuvait.*** » (p. 136 et 156) . L'imaginaire de l'écrivain reste marqué par ce puits-citerne qui ne manque pas de rappeler le puits-cachot du *Déterreur* et de bien d'autres livres.

Corps négatif élabore toute une mise en scène visant à montrer le scripteur en conflit avec l'écriture, révélant aussi que l'aventure scripturale, individuelle avant tout, est par ailleurs collective. De même, elle engage le lecteur-auditeur dans cet acte hautement dangereux puisque la « consomption » dans laquelle tombe le « je » (*Corps négatif* , p. 29) guette le narrataire dont le « je »/hyène se gave ici, assimilant l'écriture à un acte de sorcellerie et de dévoration, à une sorte de rituel, de célébration cannibale dans laquelle le scripteur et le lecteur communient.

Le narrataire doit sans cesse fournir cet effort d'investigation nécessaire au parcours de ce chaos verbal dans lequel « je » livre ses conflits, tente de donner forme à ses pulsions intérieures, espère enfin sortir de son intériorité farouche : « Laissons venir ma présence d'elle-même. Apprivoisons-la comme un chat : elle rentrera ses griffes d'ivoire. » (*Corps négatif* , p. 30) . Tout en révélant les affres de l'expérience scripturale et son caractère charnel et morbide, l'auto-représentation de l'acte scriptural : « ***Je vais écrire, voyez-moi***. » (p. 28) insiste sur l'intensité du plaisir éphémère qui réside dans l'acte même par lequel elle se réalise.[347] Dans son auto-représentation, le scripteur exécute un numéro de prestidigitation, parodiant le sorcier envoûtant, rappelant l'homme de « halqa » (*Corps négatif*, p. 28-29).

« L'irruption de l'oral dans le texte écrit n'est pas seulement à penser comme un retour du refoulé - thèse psychologisante - mais comme modalité de réintroduire le temps et, par conséquent, un point du réel (et non un effet du réel) dans le corps lisse de l'espace de la nouvelle. Le temps de la parole, l'habitant privilégié de la parole, fait craquer la spatialité lisse du texte et rappelle que la saveur des mots vient de ceci que la règle de l'art consiste à ne jamais céder sur son désir. » [348] .

Dans *Corps négatif* , toute cette séquence sur l'écriture qui est précédée par ***« Question que je me pose très souvent. Comment je fais pour écrire ?*** » (p. 28) , s'énonce par anticipation. Nombreux sont les verbes renvoyant à l'acte d'écrire, mis au futur, figurant ainsi une sorte de projection dans laquelle le « je »/narrateur/scripteur trouve une sorte de régénération du texte. Ces anticipations que sont les formules comme : ***« Je vous parlerai de (. . .) Je vais écrire (. . .)*** » , très fréquentes chez Khaïr-Eddine, rappellent ce qui au niveau de l'oralité exprime un appel d'écoute et d'intérêt de la part du narrataire. Elles témoignent d'une « impatience narrative »[349] de la part du narrateur.

[347] Il en est ainsi de l'instantanéité de la parole.

[348] ***Abdellah BOUNFOUR. op. cit. p. 46.***

Pris dans la spirale des mots qui disent les conflits et les pulsions intérieurs de « je », le narrateur de *Corps négatif,* confond les espaces, les temps, les êtres, désignés tout au long de cette séquence, comme dans tout le récit, par des pronoms personnels, accentuant ainsi leur signification figurale. Il sort de son univers cauchemardesque : « ***quand je me réveille essoufflé*** » (p. 84), par le retour à un espace/temps : « dans le petit jour » (p. 84), marqué par une sorte d'anéantissement de la parole réduite à « ***un braillement continu (qui) règne dans l'immeuble*** » (p. 84)[350].

Aussi, le texte éclate-t-il en giclées de « sons déchirants », en cris du corps négatif, l'acte scriptural s'assimilant à une saignée de ce corps négatif. L'écriture incisive opère à vif sur la mémoire et l'intériorité du « je » . C'est alors que les mots jaillissent en un déversement incontrôlable, la saignée devenant hémorragie. Le texte en dérive est submergé par une parole se transformant peu à peu et se figeant finalement dans le cri, le « braillement continu ».

Cette mise en échec, cette esthétique de la catastrophe se traduisent au niveau scriptural par cette « ***déflagration de l'ombre et du soleil*** » (*Corps négatif* , p.141) . Cette « ***force présente et future*** » (p. 141) atteint l'écriture du texte. Le théâtre annonce en même temps que la décomposition de l'univers, des « dissociations particulières » (p. 136) qui traduisent bien ce qui se produit au niveau de l'écriture.

Le principe de la déconstruction-construction, toujours en action dans cette écriture de la fragmentation, rejaillit encore à travers l'incessante mise en péril du texte, de l'écriture et de la parole. Cela se manifeste dans le dire en délire de « l'homme » soliloquant : « ***Je ne sais pas qui je peux bien être*** » (*Corps négatif*, p. 139) , menacé par « la déflagration » et dont la parole se dissout, disparaît dans le silence, le blanc de l'écriture « happeuse » de mots et de laquelle émerge un autre dire celui de l'espace ruiné de la ville (*Corps négatif* , p. 141) .

La voix apparaît alors comme étant cette présence recherchée entre deux silences (*Corps négatif*, p. 143-146) et l'inévitable, l'incessant retour au monologue et à l'intériorité, à une parole intérieure. Celle-ci est signalée par un nouveau changement typographique en italiques et le glissement de l'écriture vers la parole d'un « je » aux prises avec lui-même et son dédoublement : « ***Disons que je suis deux*** » (p. 147) .

De là, sans doute, le dédoublement du texte qui passe d'un type d'énonciation à un autre, d'une typographie à une autre, changeant sans cesse de forme. Dans *Corps négatif*, cette nouvelle ramification du texte est une fois de plus l'occasion pour le narrateur, qui est décidément de plus en plus trouble, de parler de lui-même, de ses contradictions, de ses angoisses et de ses préoccupations dans un récit qui revient aux caractères d'imprimeries. Évoquant la mort d'un ami, il dérive vers le récit-enquête (p. 148) , tantôt intrigue policière, tantôt investigation introspective où « je » occupe encore la place centrale.

Dès lors, nous retenons que ce phénomène récurrent dans l'oeuvre qu'est l'usage

[349] Gérard GENETTE. *Figures III* . Paris : Seuil, 1972, p. 110.

[350] N'est-ce pas le procédé de la déréellisation propre à la tradition orale?

transgressif de la parole dite qui envahit l'espace scriptural participe d'une dynamique textuelle qui n'obéit pas à la nécessité de l'économie narrative, traditionnelle. Ce phénomène met en avant l'idée d'une pression, constante dans l'écriture de Khaïr-Eddine, d'une sorte de voix à la fois singulière et multiple, instituant ses propres scansions, son propre découpage du texte qui vient perturber les structures de l'écrit.

L'écriture poursuit son oeuvre de dynamitage du texte, *Histoire d'un Bon Dieu* depuis longtemps diluée dans d'autres récits, apparaît comme le réceptacle d'un dire protéiforme - alors que le récit s'achemine vers son auto-destruction et la plongée dans le silence (p. 189) - qui s'énonce inlassablement dans sa difficulté à se formuler. ***« (. . .) nous discuterons. J'ai un tas de choses à te raconter.*** » (p.178) , ainsi, le texte multiplie les scènes et les situations où une parole cherche à se dire.

Toutefois, celle-ci s'inscrit toujours dans la déchéance : « ***Le café tient dans une écurie puante. Nous sommes assis sur des mottes de fèces***. » (p.178) , le délire - « un marcheur » fait irruption dans cette pseudo-conversation de « nous » (p.178) et profère une parole happée par elle-même, perdue dans ses propres interrogations, ses hésitations et ses hallucinations : « ***Que me veut-on ? (. . .) Moi, je vous dis que je peux tout changer. Je m'appelle Vaccin***. » (p.179) - et l'effondrement : « ***Je ne puis plus rien dire. Tout est gâché d'avance (. . .) J'ai ouvert les yeux et constaté que j'étais dans un trou (. . .) Maintenant c'est fini. Tout le monde sait que c'est fini.*** » (p.180).

Ainsi, la scène qui oppose le grand singe, la mère et le prisonnier se termine sur l'annonce d'une catastrophe et figure une sorte d'impossibilité de dialogue et de communication, une tragédie de la parole liée à celle du pouvoir. Tout cela trouve sa pleine signification dans le tract/poème qui suit (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 174-177) . Précédé par l'évocation d'un événement brutal, à travers laquelle le narrateur pointe la violence associée au pouvoir - celui de la ***« couronne, en guise de haut-parleur (qui) vrillait dans l'air*** » (p. 174) et celui du « Grand Singe » - le tract/poème est introduit par une courte séquence qui amplifie la violence et précise son impact sur la parole : ***« On tirait de partout (. . .) La royauté était devenue un barrage de flics et de soldats, son imbécillité poussait le sang au délire.*** » (p.174).

L'énonciateur de cette parole se caractérise par son anonymat et son universalité ; il frappe aussi par sa mobilité et son instabilité car il est en marche et apparaît ainsi comme un passager. La prise de parole qu'il tente ici le piège. Il sombre avec elle dans l'anéantissement du sens. Atteinte de troubles, la parole, menacée de dissolution dans les blancs de l'écriture, réapparaît alors dans un autre moule, celui du corps italiqueet sous la forme du poème.

Dans *Moi l'aigre*, le récit de la marge (p. 16-38) celui du double et de la photo, laisse apparaître le texte superposé, enfoui, en anamorphose, qui vient ouvrir l'oeuvre à d'autres sens. En effet, c'est bien le sens que, par ce langage en crise, en état de commotion, par cette torsion, cet escarpement de la parole, il cherche à atteindre. Le sens recherché étant celui de la pluralité, libéré de toute entrave, de tout absolu et de la mort qui ne cesse de le poursuivre à travers diverses figures.

Le parcours du champ textuel de *Moi l'aigre* montre comment au sortir d'une

séquence théâtrale, temps de recherche de la parole vive, l'écriture plonge dans la vacuité de la page blanche (p. 106) . Cette vacuité est symbolique de la censure de la parole dictée par la sentence royale (p.105) - le pouvoir répressif faisant ainsi le vide autour de lui - mais aussi de la phase de transition que nécessite le texte pour se construire autrement, reflux de l'écriture avant un nouveau flux dans lequel elle retrouve le fil de la mémoire pour un nouveau commencement du texte. Celui-ci semble poursuivre les propos tenus (p. 39) - alors liés au roi, : « ***Voici une partie du recensement de tes crimes*** » - dans cette apostrophe adressée à « papa » : « ***Je commencerai ainsi à ne plus cautionner tes actions*** » (p. 107)

Ainsi, l'écriture joue sa propre mise en chaos, mime sa mise en péril pour célébrer « ***l'atome pluriel des mots qui s'écrivent sans plus/décrire*** » (*Moi l'aigre* , p. 156) , « ***refaire/l'orthographe la grammaturgie la symbiose inadéquate/des mots marchant entre deux gares pour une nouvelle/destination*** » (p. 155) , pour déterrer le langage et le soustraire à la mort : « ***mettons à profit le langage tant dit tant roupillé peut-être même déjà crotté/pour térébrer/esquinter/le dictionnaire*** » (*Moi l'aigre* , p. 156) .

Cette incitation au dynamitage du langage conventionnel s'accompagne de ce qui apparaît comme une contestation de la fiction et un procédé de déréellisation : « ***Je disais donc (. . .) Tu dormais, rêvais peut-être, oui, tu rêvais certainement (. . .) Non , je n'ai point dormi (. . .) il a fallu qu'un flic entre dans nos peaux (. . .)*** » (*Moi l'aigre*, p. 156-157). Malgré l'hésitation que suscite ce type de remise en question du récit par lui-même, la volonté exprimée ici est de sortir du simulacre de la parole pour lui redonner une charge explosive, effective, lui restituer sa valeur dynamique et mobilisatrice : « ***le fusil du mot le mot du fil fin du fusil n'a pas parlé . . . Je vous vends mes mots dix coups de poing. Ouvrez l'oeil.*** » (p. 156).

Ce travail de fouille et d'extraction archéologique, mené au « ***coeur même des nuits longées*** » (*Moi l'aigre* , p. 156), dans les profondeurs de l'originel (p. 158) , éclaire des textes enfouis - et ici la typographie sert à les repérer - , portés par cette voix intérieure et multiple, celle de l'« *aigritude* »et par le langage « protoplasmique ».

L'écriture est sans cesse touchée par ce phénomène d'effacement de tout repère, la narration étant elle-même traversée par une parole souterraine constamment présente sous le texte et qui parfois surgit au coeur du récit : « ***Et cette salle, enfin ? Cette salle. La mère était présente. Une mère, pas celle de ta femme, pas la tienne non plus. Et aussi un grand-père. Quelqu'un qui t'aimait.*** » (*Une odeur de mantèque* , p.45) . Qui parle et à qui ? Une voix narratrice qui semble avoir perdu tout lien avec le « supervieux » , énonciateur initial de ce récit, entretient la confusion, conduit la narration de cet étrange voyage dans un espace où tout se révèle « lumières évanescentes » (p. 45), « miroitements » (p. 46) , apparitions fugitives (p. 46-47) ou visions hallucinatoires et cauchemardesques. Telle cette « eau roulante (que) nous tentons de traverser » (p. 47) , cette voix dit la vacuité, le désenchantement et l'absurdité.

Se déroule alors la narration par le « vieux » de sa propre mort, par laquelle il impose paradoxalement sa présence : « ***Il était dit qu'avec mon seul miroir, la vie suave coulerait dans mes rides. Et ils m'ont poussé voici comment : Ah ! Je devais sûrement en appeler à la mort en ce temps-là ! (. . .) Tout cela, je l'ai vu (. . .) Je peux même décrire (. . .) »*** (*Une odeur de mantèque* , p. 63-65) . Outre le fait qu'elle

remet le personnage du «vieux» sur la scène scripturale, autrement dit, que malgré les tribulations du récit premier, celui-ci n'a pas complètement disparu et se rappelle même au narrataire, il reste de cette séquence insolite qu'elle marque un temps-charnière du texte dans la mesure où elle signale un changement à venir, la mort du «vieux» narrée précédemment signifiant une confiscation de la parole et l'introduction d'une force occulte et mystérieuse : « ***quelqu'un me retira le droit à la parole, ce pourquoi je ne saurai plus vous parler directement. Vous ne me verrez plus qu'agi, manipulé par une activité que j'ignore***. » (*Une odeur de mantèque* , p. 65) . Constatons que parole et écriture s'entremêlent pour exprimer le douloureux enfantement de la mémoire.

Or, à travers le récit de sa « mémoire rébarbative » , le « vieux » ne tente-t-il pas d'expérimenter ce pouvoir de la parole - ici celui de la mémoire mettant en scène une parole de pouvoir - celle d'un bourgeois enrichi dont la parole vaut son pesant d'argent, précisément ? Ce pouvoir de la parole dite, proférée renferme aussi un piège pour l'énonciateur souvent dépassé par son propre dire, les contradictions du vieux donnant un ordre et son contraire en constituent une manifestation notoire. Le pouvoir de la parole, c'est aussi la révélation d'un récit à deux niveaux (p. 95-96). La parole de « il » est envahie par celle de « je » qui surgit. Un dialogue s'instaure entre « il » et « je » (p. 96) , « il » questionnant « je » .

Notons alors que ces rapports entre les instances de la communication, entre les paroles-voix des locuteurs, des personnages pronominaux pour l'essentiel sont constamment travaillés par les phénomènes de distanciation, d'assimilation, de parodie ou de polémique, comme si la parole dans l'écriture introduisait une étrangeté. Laissant percevoir le sens d'une poétique de l'oralité celle-ci semble montrer que quelque chose ***« fait défaut à la disposition du sujet pour établir la continuité de son discours conscient. »*** [351] et que les actes de langage s'articulent ainsi au discours de l'inconscient.

Le langage démantelé révèle le conflit avec son propre récit mais aussi avec soi : « ***Non pas ! Cessons cette idiotie !*** » (p. 111) , conclut le narrateur d'*Une odeur de mantèque* dans une séquence scabreuse (p. 108-111) , renvoyant au néant, sa parole en délire et transgressive, néanmoins énoncée mais protégée en quelque sorte par cette formule finale qui fonctionne comme parole protectrice affranchissant le récit de toute censure, à l'instar des formules prophylactiques du conte traditionnel.

Il y a là un droit à la parole déraisonnable donc subversive derrière laquelle se cache « le vieux » , tout au long de son récit pour proférer un dire qu'autorise seul son statut de vieillard gâteux, idiot, fou. Il rejoint en cela la figure bien connue du Majdoub, déjà présente dans *Le déterreur*. C'est bien dans cette marge fragile et étroite que s'inscrit l'écriture d'*Une odeur de mantèque* .

L'évocation du chantre de la tradition berbère « sudique » apporte à la fin de la séquence de Tanger, un éclairage symbolique tout en marquant la dérive du texte vers cet ailleurs originel auquel l'écriture reste rivée, même et surtout dans l'exil de Tanger ou celui de Paris (p. 171) . Le narrateur note à propos du poète berbère : « ***Il est mort m'ayant entraîné dans son gouffre lumineux*** » (p.147) , en s'identifiant tout au long de son évocation à cette figure à la fois de la mémoire et de l'exil, jusqu'à ce que le « il » qui

[351] Jacques LACAN. op. cit. p. 136.

désigne le chantre errant se confonde avec le « je » , « ***hère qui traîne encore sur cette plage*** » (p. 147) et que par le jeu de la mémoire, joueuse de tours, l'un et l'autre se brouillent dans les mêmes mots : « ***C'est lui-même qui le dira, je ne suis ici que pour les repères.*** » (p. 149) .

C'est à retrouver les repères en question que travaille la narration pour le moins désaxée d'*Une odeur de mantèque* comme celle de tout récit chez Khaïr-Eddine Elle s'ingénie à les détruire quand elle les trouve pour pouvoir mieux les reconstruire à nouveau, suivant ce mouvement incessant et caractéristique de construction et de déconstruction scripturale et identitaire à la fois. De ce point de vue, disons que les formes scripturales déroutantes, qui se mettent en place entre le dire et l'écrire, pointent la double difficulté de la mise en forme que nous évoquions déjà plus haut ainsi que celle d'être.

Une vie, un rêve, un peuple toujours errants l'exprime à sa manière. Ainsi, lorsque « je » trouve dans « ***l'homme-poisson-chien*** » qu'il a pêché, miraculeusement (p. 37) et avec lequel il s'identifie (p. 43) pour former une « entité libérée » (p. 46) , cette « force endogène » (p. 39) par laquelle son « corps lui-même s'était libéré de l'obscurité qui l'oppressait » et par laquelle « ***j'étais vraiment libre de vivre la vie dans sa totalité***. » (p. 41). Or, cette « force endogène » , génératrice de vie, créatrice de mondes (p. 46) est libératrice de la parole : ***« Est-ce bien lui ce soleil qui marche à côté de moi et qui tour à tour me précède et me suit ? Est-ce bien cette parole interminable qui le porte à plusieurs mètres au-dessus d'un sol ingrat où je m'écorche les pieds contre des saillies en lamelles ?*** » (p. 44) .

Ainsi, l'enfermement de la parole, évoqué par le narrateur, rendu d'autant plus atroce que lui et ses compagnons assistent à une scène de violence sexuelle (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 35-36) , symbolise aussi la difficulté de dire, le laborieux travail de l'écriture que figure cet extrait tout entier. ***« Et il parlait, il parlait dans ma tête*** » (p. 38) , c'est pourquoi il se transforme en cri dans l'étape suivante (p. 42) , avant de trouver un sens en ultime lieu.

Enlisée dans ses inhibitions, comme celles qui sont relatives à la famille[352], la parole va se dégager de ses pesanteurs, au fil de l'écriture telle « cette masse d'eau » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 42) dans laquelle «je » est prisonnier, pour aller vers la lumière, objet de quête dans ce passage, que symbolise « l'homme-poisson-chien » , pure création de « je » . C'est ainsi qu'opère le travail de l'écriture : « ***Tu peux maintenant t'élever au-dessus du sol, tu as réintégré cette goutte de lumière qui peut à elle seule donner lieu à des complexes infinitésimaux d'univers parallèles***.» (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 45) .

Le contenu narratif est paradoxalement caractérisé par la vacuité, il est vidé de toute substance, il s'annule en tant que lui-même pour ne subsister que comme non contenu. Seul le processus narratif, la continuité de la parole, la chaîne langagière dynamisent l'écriture précipitée dans le vide en une chute vertigineuse. Tout se passe comme si « ***le processus de désinvestissement dont la dynamique est génératrice d'angoisse*** »[353] était contrebalancé par la dynamique verbale, les mots venant combler l'évidement de

[352] « Voilà lâché le mot qu'il ne faut pas, maintenant que je n'ai plus de famille ! » p. 34.

l'espace, l'effacement du temps, la fantômatisation des êtres, en un mot, l'angoissante épaisseur d'une réalité qui n'en est pas une.

Les mots font illusion et révèlent par là même à quel point celle-ci peut jouer des tours et c'est peut-être le plus grand des désastres. C'est sans doute la raison pour laquelle l'écriture se « fracasse » et se « convulsionne » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 68) , comme dans l'image finale de cette séquence, « ***le chauffeur du 5 partit pour voir de plus près les dégâts causés à l'engin de son acolyte »*** (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 68) meurt d'une mort violente, de façon tout à fait imprévisible.

Or, lorsque le mot chez Khaïr-Eddine est « dynamite » , projectile, comme nous l'avons vu, ne tente-t-il pas de se faire dynamique, semblable à ce qu'il est dans l'exercice vivant de la parole, dans la parole vive ? C'est alors que l'écriture semble aller vers l'oralité en s'en « appropriant les qualités ». « Nous » , « chacun » , « tu » et de nouveau « nous » forment dans le jeu pronominal une polyphonie qui rejoint « cet enchevêtrement de couleurs » vers lequel les « gestes semblent aller » [354] et qui constituent l'objet vers lequel tend tout élan de l'écriture.

Polychromie et langage pictural constituent ici une référence pour la pluralité scripturale, symbolique et porteuse de cette « voix neuve » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 74) qui redonne au texte une ouverture vers l'avenir. Elle l'inscrit dans un devenir possible même si, par ailleurs, l'écriture semble affirmer l'impossibilité pour tout langage d'exprimer la vie : ***« Et même la musique jamais ne parviendra à établir notre existence.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 74) .

Remarquons qu'à chaque fois que l'écriture est dans l'impasse, c'est en quelque sorte la parole qui vient à son secours, qui prend le relais. Si avec l'apparition du théâtre, le modèle dramatique prend le pas, soulignons que l'écriture de Khaïr-Eddine reste toujours marquée par la diction dramatique, c'est sans doute parce qu'il est le mieux à même de redonner voix à ce langage qui en est privé, qu'est l'écriture. Rappelons ici que « ***la voix est vouloir-dire et volonté d'existence. Lieu d'une absence qui en elle se mue en présence.*** »[355] .

C'est bien cette fonction que semble avoir ici (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 125) la mise en scène du groupe luttant contre le pouvoir central pour la sauvegarde de soi. Par la restauration de la voix du groupe, le théâtre tente de retrouver le lieu de son identité perdue, de suivre les traces de ses résistances et d'en rendre compte, de localiser ses fissures et de dévoiler sa dépossession de lui-même. Ce théâtre résonne tout entier d'un chant ancien de lutte et de résistance à travers la voix du Raïs et celle de tous les protagonistes de cette épopée tribale avec laquelle l'écriture de Khaïr-Eddine renoue souvent.

[353] Janine CHASSEGUET-SMIRGEL. *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité* . Paris : Payot, 1971, p. 75.

[354] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 49.

[355] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 11.

Le chant ancien du hissawi (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 158) se répercute ainsi dans l'espace du récit, la voix du narrateur se substituant à celle du conteur, reprenant à son compte la narration de l'errance et de la quête dans une séquence particulièrement longue (p. 161-170) . Située vers la fin du livre, juste avant la séquence finale, cette partie apparaît comme le prolongement du passage (p. 44-45) où il était question de la rencontre de « je » avec « une entité-guide » (p. 46) , mystérieuse et qui le mène vers un hors monde en même temps angoissant et fascinant. Ici (p. 161) , « je » reprend ses pérégrinations, « ***seul, éternellement seul, en quête de rien*** » (p. 161).

Or, cette reprise qui situe le récit en son point initial, « ***ce lieu abominable*** » (p. 9) d'où le texte était parti, est celle de l'errance et de la quête. Celle-ci se déroule telle une effroyable descente aux enfers : « ***Le lieu où je me trouvais était plat et parsemé de hangars assez bas peints en blanc (. . .) On me dit que j'étais dans un funérarium*** » (p. 161-162) . De nouveau, « je » se débat avec sa mémoire, ses obsessions, ses terreurs et ses rêves dans cet espace où « il n'y avait plus ni passé, ni présent, ni futur » (p. 162) , où ***« il y avait un abîme infranchissable qui séparait les mondes*** » (p. 164) , où les êtres ne sont plus que « des formes précaires » (p. 166) , « extrême transparence » (p.165) , comme « je » (p. 65) et sa mère (p. 163) qui traverse son rêve.

L'expérience menée dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* témoigne de ces moments très fréquents où l'écriture semble ne pas suffire à rendre compte de ce que le discours veut dire. Il faut voir dans le désordre scriptural la perturbation des contraintes de l'écrit. Soulignons que toute transformation de l'écriture en discours-parole manifeste un subvertissement de l'ordre scriptural et impose l'oralité comme figure de contestation.

Le désordre et la discontinuité qui caractérisent l'écriture de Khaïr-Eddine, donnent à celle-ci une puissance illocutoire, la pousse en quelque sorte « à faire oeuvre de parole»[356] , à rendre aux mots, leur force dynamique. C'est sans doute dans les écarts qui surviennent dans l'écriture, les dérives, les glissements, les déviations que l'oralité fait intrusion dans l'écriture, la subvertissant. Dans ses diverses manifestations et ses dimensions, l'oralité ne peut qu'être, que constituer une rupture abrupte dans l'organisation scripturale, en quoi ***« L'écriture est matrice du sentiment et de la structure d'exil, hors lieu de la voix, dans la désignation d'une autonomie à saisir : quoiqu'il fasse l'homme est exilé.*** »[357] . L'écriture apparaît ainsi comme effort de trajet vers et de l'oral, or, ce trajet qui est donc hors lieu, exil entraîne le déplacement, la réactualisation des signes culturels.

Ce déplacement qui fonctionne aussi contre l'enfermement des valeurs culturelles donne sens à celles-ci. Il inscrit l'écriture comme projet de reconnaissance : « ***C'est donc bien au lieu de l'ancrage symbolique originaire du sujet en tant qu'il en est dépossédé que se noue la vérité du transfert et de l'emprunt***. »[358] .

[356] Paul ZUMTHOR. op. cit.

[357] Jean AMROUCHE. *Chants berbères de Kabylie*. Tunis : Mirages, 1947, p. 26.

[358] Nabile FARES. op. cit. p. 286.

Dans *Légende et vie d'Agoun'chich* , la mise en forme de l'écriture ainsi que la recherche des racines et de l'identité passent par la quête du récit, la (re)construction de la légende. Or, celle-ci ne semble pas pouvoir se faire facilement. Elle nécessite un passage obligé que doit emprunter « l'exilé » . Elle exige « ***cette rencontre de l'homme et de l'enfant » et l'abolition « des vieux rêves de l'exilé, brûlés au miel du sol aimé et redouté.*** » (p. 20) . Dans la fonction de transmission qu'elle s'assigne, l'écriture semble faire l'expérience de l'inaccessibilité d'un temps, d'un espace, de l'autre qui justifierait à elle seule la nécessité de la transmission. L'écriture s'impose alors comme stratégie de survie, à la fois individuelle et collective.

Le récit est alors naissance dans ce que celle-ci peut contenir d'incertitude qui investit aussi le processus de la mort. L'écriture figure alors cette marche vers cette mort, celle d'Agoun'chich, de ce qu'il représente ainsi que celle du récit. La mort devient l'accomplissement de la parole. A la fois présence et absence, la légende meurt en même temps qu'elle s'accomplit. Reste alors la force de la parole qui est à l'instar de l'homme, métaphore de la vie dans un monde en marche vers la mort et en même temps, métaphore de la mort dans un monde en vie. La nomination d'Agoun'chich : « tronc d'arbre mort » est à elle seule le symbole de cette renaissance par la parole d'écriture dans laquelle la vie et la mort se combinent.

On reste frappé par le parallélisme des scènes évoquées (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 43-47) et (p. 18)[359] dans la première partie du livre. Le même lieu d'observation : la montagne, l'identique dimension cosmique de « cet observatoire désert et silencieux » (p. 43) laissent à penser que derrière le « ***il dominait tout. Il se délectait particulièrement du spectacle (. . .)*** » (p. 43) et le « on » évoqué (p. 18) se cache une même voix. Cette similitude de situation amplifie le trouble déjà installé par la prolifération des micro-récits, accentue la dialectique vérité-fiction constitutive de l'écriture, ne distingue plus entre les différents types de discours. Il y a ici une unité, plus précisément une unité de mémoire à travers un texte qui privilégie plus le dit que l'écrit et qui en joue.

De ce point de vue, nous ajouterons que la mort est aussi présente dans l'oralité perdue du récit d'Agoun'chich. S'instaure alors toute une dialectique de la vie dans la mort et de la mort dans la vie dont va se nourrir l'écriture du livre. Si bien que nous pouvons dire qu'Agoun'chich est non seulement une figure symbolique mais aussi, la métaphore même de l'oralité perdue, parole faite chair, comme « le tronc d'arbre mort » est le masque derrière lequel le rebelle, l'insoumis rusé a su échapper à la mort que lui voulaient ses poursuivants.

Agoun'chich est alors une sorte de corps matriciel, de cavité - celle du tronc d'arbre - dans laquelle vient se couler le récit. C'est pourquoi son récit donne lieu à une multitude de micro-récits, pourquoi l'écriture a besoin de passer par la narration de faits, historiques, culturels, pourquoi elle est à la recherche du moindre élément générateur de récit, pourquoi elle est porteuse de ce pouvoir d'engendrement, déjà signalé.

[359] « C'est de là-haut que ce qui est en bas se précise et qu'on éprouve l'envie irrésistible de communier avec le cosmos, car tout est à l'échelle cosmique en ces lieux où la géologie et la métaphysique se mêlent en de multiples images qui vous laissent en mémoire une marque indélébile comme le sceau magique de la sérénité blanchie par les souffles purs de la genèse. Cette vision haute s'efface lorsqu'on redescend en ville (. . .) » p. 18.

Face au récit de *Légende et vie d'Agoun'chich* , lieu d'une véritable communion dans le voyage à travers l'espace, le temps, l'histoire et l'imaginaire, nous sommes ainsi engagés dans une quête de « plénitude »[360] , valeur ultime de l'épopée longue qui s'annonce, qui se manifeste à travers une pratique scripturale faite de transmission, de réactualisation et de transformation de la tradition orale, berbère, d'un rapport au collectif intense mais aussi d'accumulations, de digressions, et de glissements associatifs.

A travers cela, l'écriture tente de rendre une présence élémentale, à la mesure du mythe - qui forme à elle seule le lieu matriciel, recherché dans ***« la mer intérieure » (p. 22) , « le puits d'enfer qu'était la vallée*** » (p. 29) , la montagne (p. 28) et ses multiples cavités dont la grotte dans laquelle Agoun'chich se cache et reçoit son nom et sa légende (p. 29) - ainsi qu'un espace et un temps cosmiques, celui du « il était une fois » (p. 22) .

Il s'agit bien de mémoire et de résistance à travers le simulacre, sans cesse réitéré de la narration. Or, le masque, le carnaval et la fête ne sont-ils pas hautement valorisés ici comme stratégies de survie, comme actes et faits de vie à préserver ? « ***Le récitant, à chaque moment de la performance, se concentre sur l'épisode en cours, et perd plus ou moins de vue l'ensemble : d'où son indifférence à la chronologie et, en général, sa difficulté à conclure.*** »[361] La recherche de la valeur de «plénitude» est alors dans cette perpétuation de la narration qui va trouver notamment dans le récit des trois frères spécialistes dans la récolte de venin (p. 48-54) d'autres éléments narratifs.

Dans l'alternance nuit/aube, le texte se prête à des écritures successives qui oscillent entre mythe et réel, lesquels finissent même par s'imbriquer, car du mythe au réel et à l'histoire, nous restons toujours dans les mêmes choses, dans le même propos. Tout est question de regards différents portés par l'écriture. À cela s'ajoute le va-et-vient entre divers éléments narratifs comme la scène où « le Violeur » s'en prend à une fillette - celle d'Agoun'chich - suivie de l'évocation de la période coloniale et du traitre Haïda Moys. L'adieu à sa fillette et à sa femme fait surgir le mythe chez Agoun'chich : « ***Il déposa la petite au moment où sa femme parut, silhouette élancée d'une beauté si rare qu'Agoun'chich, qui ne l'avait pas vue depuis longtemps, se remémora l'histoire de Hmad Ou Namir.*** » (p. 75) .

Cette fusion du mythe et de la vie dont le quotidien est haussé au niveau du mythe, manifestée par l'écriture du livre, révèle que le mythe n'est jamais achevé, fermé, que chacune des occasions de le mettre en oeuvre entraîne une création continue. Cette ouverture et cette création continue se retrouvent à la fois dans le va-et-vient entre le mythe et la vie, l'un ayant des résonances dans l'autre et trouvant sa signification dans ce va-et-vient mais aussi dans l'écriture même de Khaïr-Eddine qui ne cesse de jouer avec le mythe - notamment celui de Hmad Ou Namir dont nous avons vu la récurrence dans l'oeuvre - lui donnant sa propre version, l'adaptant même à son propos.

Ceci rappelle que dans l'oralité qui est mobile, le mythe reste un texte ouvert, l'écriture se refusant ici à le fixer mais travaillant plutôt à rendre son ouverture et ses possibilités, c'est-à-dire sa dimension humaine. L'écriture accompagne l'oralité,

[360] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 115.

[361] Paul ZUMTHOR. ibid.

recouvrant ainsi sa part de liberté et s'appréhendant dans sa capacité transformatrice, celle-là même qui caractérise l'oralité.

N'est-ce pas cette dimension-là que rend ce voyage à la destination inconnue, même s'il s'agit en apparence du Nord ? Nous l'avons dit les deux voyageurs n'en finissent pas de partir car quitter le Sud et le « sudique » est douloureux. C'est pourquoi les moments décisifs se multiplient. Après la séquence du rêve du « Violeur » (p. 64-67) , celle de la méditation d'Agoun'chich (p. 77-79) lui confère une dimension philosophique en donnant un sens à son choix d'errance.

Nous retenons de ce monologue méditatif que le départ d'Agoun'chich s'effectue dans la révolte et la résistance ; révolte contre l'esprit d'exploitation, l'absence de morale et de justice, contre l'esprit dogmatique et surtout contre l'esprit qui méprise la femme ; résistance car son voyage s'inscrit dans son désir et sa volonté : « ***il se dit que, à tout prendre, rien ne valait la peine d'être défendu si l'on n'allait pas jusqu'au bout de ses espérances (. . .) et qu'un combat livré et gagné ne valait pas une défaite grosse de régénérescence.*** » (p. 77) . Ainsi, les départs se font toujours dans l'écriture de Khaïr-Eddine dans la révolte, la douleur mais aussi la détermination. Le voyage s'apparentera dès lors à une quête de sens et d'origine.

Dans les propos d'Agoun'chich (p. 78) la question de l'écriture se pose de nouveau. En effet, le désir d'ailleurs si impérieux et vital, qui porte toute l'oeuvre, justifie le voyage et avant tout celui de l'écriture elle-même. A quoi peut bien se rattacher cette écriture, quel est son sens, quelle en est l'origine ? La mise en forme de fragments de mythes, de narrations héroïques, le mélange entre histoire tribale et histoire personnelle, autant d'éléments pris au discours de l'oralité, laissent entrevoir le travail de l'écriture, faisant en quelque sorte accéder la culture orale à l'écriture.

La première réaction des deux voyageurs à leur arrivée à Taroudant semble constituer comme un enchaînement au commentaire du narrateur. Il n'y a pas de coupure dans le passage du commentaire aux réactions spontanées des personnages qui semblent commenter à leur tour cette présentation de la ville (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 92) .

Ainsi, se poursuit cette imbrication des voix qui caractérise le texte. Une même parole s'enchaîne ainsi d'une voix à l'autre. C'est sans doute ce qui donne à l'écriture du livre son unité malgré les différents types de discours qu'elle met en scène. Ceux-ci ne viennent pas perturber le fil de la narration, ils constituent une sorte de métissage où l'écriture accompagne l'oralité, préservant ainsi un texte ouvert, constamment animé par le désir narratif et grâce auquel la fixation par l'écriture n'est pas sentie comme pesanteur. Apparaît ainsi l'impact mutuel de l'oral et de l'écrit. La nécessité intérieure de l'écriture semble rejoindre la quête de l'oralité et de tout ce qui s'y rattache.

La nécropole est l'exemple même de l'apparition d'un lieu propice au récit (p. 105) . L'écriture est là pour maintenir la mémoire d'un récit, dans « les ruines d'une ancienne nécropole » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 104) . Saisie dans le trouble et l'incertitude, la mémoire scripturale de « certains grimoires » (p. 104) libère un récit qui joue de cette incertitude par laquelle la narration reste possible. Ainsi, les lieux sont toujours habités par des faits que la narration réinvente.

Autrefois, « ***lieux d'une civilisation extraordinaire. (. . .) terre d'enchantements anciens (. . .) maintenant (. . .) univers inquiétant des goules et des ombres. (. . .) le tout figurant une cosmographie hiéroglyphique hésitant entre l'effacement pur et simple et la résurrection : un empire de signes abolis mais très vivaces, très alarmants même.*** » (p.104-105) , cette nécropole est de nouveau le théâtre d'un combat. Soumis au colonisateur, celui-ci s'avère autrement piégé pour Agoun'chich qui tente de le cerner : « ***Il écoutait, notait les moindres détails ; cela lui plaisait de savoir comment fonctionnait ce monde où il était entré par la force des choses, ce monde qui lui paraissait absurde, mais dont il devait saisir toutes les ficelles pour éviter de s'y empêtrer (. . .)*** » (p. 147) . Aussi, la ville est espace de voix multiples et de paroles en dérive. Lieu des « on dit » , de la rumeur publique, des voix de la trahison et de l'injustice, la ville est espace de paroles fausses qu'Agoun'chich capte comme « théâtre d'ombres grotesques » (p. 146) .

L'espace de la modernité, qui est aussi celui de l'écriture, sur lequel bute le texte de la légende, est celui d'un monde qui tue. Toutes les formes de mort rencontrées jusqu'ici par Agoun'chich n'étaient-elles pas annonciatrices de celle de sa mule, de la sienne, du Sud et même du récit dans la mesure où la légende n'y a plus sa place ? En cela, elles ont dessiné le trajet de la dépossession que traduit l'étouffement même de la parole et de la voix : ***« « Le monde est fini, pensa-t-il, à plusieurs reprises. Mon monde à moi est enterré comme ma mule. Dieu ! Faut-il que je devienne comme les autres, un homme ordinaire, moi qui n'ai rien à voir avec eux et qui combattis toute ma vie pour la justice ? » Oui, lui disait une toute petite voix. Va te diluer dans l'anonymat des grandes villes. Tu seras commerçant ou policier, qui sait, mais ne retourne plus dans ta montagne ; elle ne t'appartient plus.*** » (p. 159) .

Tout prend fin dans ce Sud déjà transformé par la vie moderne et le colonisateur, introducteur de celle-ci. Le Nord annoncé plonge le récit d'Agoun'chich et de la montagne « sudique » dans le silence de la mort mais aussi de l'éternité : « ***Le jour même il enterra ses armes à côté de sa mule et prit le car pour Casablanca.*** » (p. 159) . Ainsi, se termine le récit de la légende[362], s'éteint sa voix mais commence le travail de l'écriture que situent dans l'espace et dans le temps, les repères inscrits à la fin du texte : « ***Tiznit, Rabat, Casablanca 1979-1983*** » (p. 159) , trajet et temps de l'écriture. Ne faut-il pas voir là aussi la mort de l'univers de l'oralité qui va générer le processus scriptural ?

Par rapport à l'origine qu'est l'oralité, l'écriture est distanciation, en tant que fixité, fixation, codification. L'oeuvre écrite s'inscrit dans un trajet d'éloignement par rapport à l'ancrage symbolique. Elle est en tant que telle séparation. Une étrangeté intérieure habite le mouvement de l'écrit et imprègne son propos même. L'écriture est alors lieu de perte et aussi d'élaboration du mythe et en cela de l'oralité elle-même.

Ainsi, l'écriture qui tend, comme nous l'avons vu, à « s'oraliser » , souligne la dichotomie entre elle, en tant qu'écriture et l'oralité. Pour nous cette dichotomie se joue pour l'essentiel à un niveau symbolique qui met en jeu l'identité. Abdellah Bounfour

[362] Notons que la légende rejoint ici l'histoire dans une lecture de la dépossession. En effet, le trajet d'Agoun'chich dans sa remontée vers le Nord, remontée qui se voulait de conquête, rappelle étrangement celui des Berbères dans leur marche victorieuse vers l'Andalousie. Or, ici le conquérant n'est plus le Berbère mais l'Etranger.

souligne à ce sujet : « mes recherches dans le domaine « oral » maghrébin montrent que quel que soit le type de discours oral, y compris la langue qui l'articule, il est pris dans les mailles de l'écriture en tant que graphie, des écritures qu'elles soient « savantes » ou ***« non savantes. (. . .) il y a au Maghreb un double rapport à l'écriture qu'on peut nommer ainsi : transcription et traduction. (. . .) L'écriture capte l'oral ; elle est le premier moule par lequel l'oral se transmet de plus en plus.*** » [363] . De ce point de vue, l'écriture est création d'espaces multiples, de respiration. La démarche scripturale est élaboration de plus en plus complexe qui va du corps à l'esprit et qui s'achemine vers un ordre symbolique qui se nourrit de la matérialité de la parole et condense toute une série d'expériences dont celle de l'oralité, venant se rassembler dans une même expression esthétique.

Se voulant parole vive, l'écriture de Khaïr-Eddine se réfère plus à la parole, au dit, qu'à l'écrit. Fondée sur la parole orale, elle se fait tentative de transcription de la production verbale, c'est aussi là que prend sens « la guérilla linguistique » qu'elle entend mener. Or, cette écriture est dans le même temps, figure des contradictions, dialectique par excellence, c'est pourquoi, elle est lieu du scandale, saturnale. Si elle se trouve au coeur d'un chiasme[364] , il nous semble qu'elle est aussi sous l'emprise de la figure de l'oxymore qui l'investit de cette dimension dialectique et en fait le lieu d'interrogations saillantes où s'accumulent les paradoxes.

Dans l'analyse du principe de « la guérilla linguistique» , le trait saillant qui a retenu notre intérêt, c'est que l'écriture est le lieu même de cette lutte que suppose « la guérilla » . La conjugaison de divers aspects formels - que nous avons essayé de dégager jusqu'ici - instaure d'emblée un brouillage scriptural, manifeste la volonté de désorganiser le langage, de rompre avec l'étroitesse du signe, de rendre l'écriture étrangère à elle-même. Cette conjugaison sous-tend, enfin, la quête d'une parole autre que l'auteur d'*Agadir* formule ainsi dès sa venue à l'écriture : ***« Je voudrais forger un langage neuf ayant ressenti un déchirement*** » [365] .

2) : Le Dire fondateur.

Si Khaïr-Eddine n'a pas l'exclusivité de cette volonté de créer un « nouveau langage » , de malmener, d'altérer la langue, il reste que sa mise à l'épreuve du langage en tant que système conventionnel de communication correspond à une pratique scripturale qui rejette la mimesis, refuse de reproduire ou de refléter le réel au moyen des mots et vise surtout à libérer les mots. Ceci recouvre de multiples enjeux.

Dans la recherche d'un nouveau langage comptent ici : le sujet d'énonciation, la subjectivité dans le langage, les éléments du discours indiquant la présence d'une individualité. Meschonic [366] parle d'une « poétique de l'écriture et du vivre » dans laquelle

[363] Abdellah BOUNFOUR. op. cit. p. 41, 42, 44.

[364] Celui qu'évoque Abdelkébir KHATIBI et dont nous parlons plus haut.

[365] *Algérie-Actualités*. N°135, 19 mai 1968.

les traces du sujet écrivant sont importantes. La prise en compte de « l'homme dans la langue » met l'accent sur le langage non seulement en tant que communication mais aussi « agissant » , la parole visant à transformer une réalité donnée.

Si la pratique scripturale de Khaïr-Eddine marquée par « la guérilla linguistique » et « l'écriture raturée d'avance » se manifeste comme expression de lutte, donc de liberté, tend à faire du langage cet espace de liberté rêvée, ainsi que nous l'avons suggéré dans les précédentes étapes de cette investigation, elle nous conduit dès lors à nous interroger sur cette quête qui se déroule au lieu même de la parole. Chez Khaïr-Eddine, le langage frappe et déroute par son agencement irrégulier, le surgissement des formes qu'il produit, les structures complexes qui le constituent, sa densité externe. Ambiguïté, désordre, complexité, volonté désorganisatrice sont les marques de ce « langage neuf » , porté par « ***la spécificité du discours comme forme d'organisation du sens*** » [367] , qui se déploie dès l'ouverture de tout récit, chez Khaïr-Eddine.

Le texte joue de sa concentration et de sa condensation, comme si, tenaillé par l'urgence et la menace qui pèsent sur lui - celle de disparaître - il devait se dire rapidement. Car ici, c'est le langage avec ses associations, ses assonances qui mène le jeu et le combat, qui commande et réagit à l'urgence de la quête. Ce sont les mots, même entravés, compagnons de déroute qui suivent le tracé d'une fouille enfouie et conduisent à l'intimité de l'être, à cette « désertude » , nommée dans *Moi l'aigre* (p. 15) , porteuse et génératrice de parole.

Rappelons que celle-ci s'inscrit par rapport au silence qui reste ainsi dans la fonction phatique d'une parole qui lutte contre ce silence notamment par le trop-plein verbal. En privilégiant la parole, l'écriture de Khaïr-Eddine cherche à lutter contre le silence. Celle-ci semble s'inscrire dans cet excès du langage maintes fois constaté, dans cette parole qui se veut tonitruante, parfois vociférante et qui fait tout pour se faire entendre. Il faut voir dans l'amplification de la parole, du discours chez Khaïr-Eddine, une lutte contre le silence comme manque, menace, censure, néant.

Ainsi, nous avons vu comment dans *Corps négatif* , *Moi l'aigre* ou encore *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , l'entrée en matière est mordante, comme souvent chez Khaïr-Eddine. Elle projette dans un univers scriptural marqué par une violence première se manifestant par l'irruption bruyante, tonitruante dans l'espace du récit, d'une voix qui éclate, agresse, tempeste, harangue, alpague et somme de l'écouter. Du point de vue de l'adresse faite au lecteur, la fonction phatique, très présente dans l'écriture analysée ici, met en place la force illocutoire de la parole, du discours entendu dans le même sens. Rappelons ici la même force rencontrée au niveau du théâtre.

Quelqu'un parle, une voix s'impose, proférant une parole confuse, obscure et animée par des tensions violentes. « Le récit en tant qu'histoire, cherche à être *lien* sonore »[368],

[366] Henri MESCHONIC. *Pour la poétique* . Paris : Gallimard, 1970-1978.

[367] Comme le souligne GREIMAS, in « Les actants, les acteurs et les figures » in Claude CHABROL. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris : Larousse, coll. « L » , 1973, p. 170.

[368] Pierre VAN DEN HEUVEl. op. cit. p. 62.

établi dans la profèration de paroles dont le sens demeure obscur : «***On vous pousse fortement, on vous somme de vous introduire, on vous prend finalement par les sentiments (. . .) C'est long, exténuant, effrayant.*** » (*Corps négatif* , p. 9) , ***« Hé quoi tante ricochant sur moi la strangulatrice martyrisée et sur le chien père aigri de l'insecte immunisé ! (. . .) Go Ta Gueule (. . .) Et lui donc ? Parlant à . . . Narguant qui ? (. . .) Savez-vous ce Qu'untel a voulu faire ? » (Moi l'aigre , p. 5) , « Encore cet abominable lieu ! (. . .) Un silence pesant et insupportable s'établit sur toute chose durant le jour. Mais peut-on appeler jour cette tache crémeuse et verdâtre qui sourd du sol en flocons intermittents ?*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 9) . La voix « hors champ » qui énonce ce type de parole manifeste une oralité agissante.

Cette parole ainsi définie va correspondre à une nécessité, à une urgence de dire que manifeste l'écriture des textes. Certes, cette urgence met en jeu l'existence même de l'énonciateur de la parole et engage aussi la teneur de cette parole. Qu'est-ce qu'il est urgent de dire ? En quoi est-ce si étroitement lié à la vie - car telle est bien l'urgence en question - de celui qui produit l'acte de parole ?

La parole à travers le langage et du fait de sa dimension dialogique permet la constitution de soi en faisant ressortir sa différence comme altérité positive : parole de soi/parole de l'Autre. C'est dans ce jeu qu'émerge le sujet. La parole par rapport au sujet aide à individualiser le sujet, détermine une position, est espace de réalisation du/des sujets, joue un rôle d'intermédiaire.

La fonction phatique du langage, fonction de contact, apparaît dans l'écriture comme mise en place de l'interlocution. « ***Toute parole suppose l'interlocution, c'est-à-dire un allocutaire*** » , rappelle Lacan[369]. À travers elle, se manifeste la recherche d'un contact ; l'écriture semble alors privilégier « ***la valeur « liante » de la parole (au sens oral)*** » [370] : « ***(. . .) mon compagnon de voyage est content de pouvoir enfin retourner chez lui je dirais même qu'il exulte secrètement (. . .) » (Agadir, p. 9) , « (. . .) Et ils m'ont longuement questionné. Mais voilà ce que j'ai répondu au procureur de Dieu et du roi qui m'a déjà condamné à mort. »*** (*Le déterreur*, p. 9) , « ***Asseyons-nous, dit-il, asseyons-nous et regardons bien ! Miroir, écoute-moi, daigne au moins prêter l'oreille à ce vieux chenapan que je suis.*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 7) , ***« Quand vous débarquez dans un pays que vous n'avez jamais vu ou que vous avez déserté depuis longtemps, ce qui vous frappe avant tout, c'est la langue que parlent les gens du cru. Eh bien ! le Sud, c'est d'abord une langue : la tachelhït.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 9) .

Ce qui est recherché, c'est cette force illocutoire et dialogique de la parole. Une lecture-écoute attentive, interactive et participative du texte est exigée, comme le montre l'appel au lecteur du *Déterreur* , ce que Todorov appelle « le destinataire imaginaire »[371] , non « ***Un lecteur mal intentionné (. . .) mais un lecteur complice de mes malaises***

[369] *Écrits I* , op. cit. p. 135.

[370] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 62.

[371] *Du bilinguisme* . Paris : Denoël, p. 21 (ouvrage collectif) .

(qui) pourrait sans faillir endosser ma peau putréfiée et toutes mes blessures. » (*Le déterreur* , p. 51) . Cette référence à l'allocutaire, cette recherche de sa « complicité » montrent qu'abandonnant toute « fonction informationnelle » , la parole scripturale se fait « activité relationnelle »[372]. Nous sommes là dans la question de la parole agissante dans celle du « ***dire, c'est faire*** » . C'est sans doute ce qui donne à la parole sa double dimension urgente et fondatrice, c'est aussi ce qui l'inscrit dans « la guérilla linguistique » .

Ces divers éléments concourent à faire ressortir cette valeur dialogique du discours dont les stratégies s'appuient notamment sur la multiplication des voix, sur la polyphonie qui se construit autour du sujet de l'énonciation. C'est bien par rapport à celui-ci que se pose la question de la parole ; le théâtre par exemple est venu, à maintes reprises, poser cette problématique et montrer le rapport avec le sujet de l'énonciation.

Par la parole se constitue l'identité du sujet parlant. Ce que Kristeva désigne comme « productivité de la parole » nous intéresse en ce que cet aspect éclaire le langage comme action et comme interaction. Le texte reflète son processus de production et comporte les traces d'un « prélangagier » pour reprendre l'expression de Kristeva, qui rejoint pour nous la parole-mère. C'est à travers le textuel, par et dans l'énoncé narratif, que se construit le sujet parlant. Disons qu' « il soit clair que « l'auteur » en tant que « sujet-scripteur » , mettant en place la pluralité des sens, ne se trouve pas dans l'histoire racontée, mais dans l'écriture et dans la narration conçue comme activité d'énonciation » [373] .

Le déroulement du récit d'*Agadir* reste étroitement lié à son énonciateur. Il rend compte de la lente et progressive plongée dans l'univers de l'en-deçà, celui des profondeurs. Le langage devient alors « déterreur » de mots à l'instar du narrateur qui déterre les cadavres devant l'impossibilité de sa mission : ***« Mais je sens nettement la présence souterraine d'un cadavre de ville*** » (p.13). Il nous semble que dès sa naissance, l'écriture de Khaïr-Eddine met l'accent sur cet acte fondateur, ici celui de « déterrer » , qu'est la parole. Celle-ci est activité organisatrice de ce « trésor » qu'est la langue, où les signes seraient emmagasinés. La langue est un phénomène social, alors que la parole est individuelle, selon Saussure.

D'une façon générale, pour la linguistique[374], la parole et le discours se rejoignent en tant que « ***variations individuelles de la langue*** » , « ***langage mis en action, la langue assumée par le sujet parlant*** » [375] . Selon Emile Benveniste, la parole est : « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » indiquant « ***l'acte même de produire un énoncé, non le texte de l'énoncé. L'acte qui fait de l'énoncé un discours*** »[376] , « ***l'énonciation suppose la conversion individuelle de la langue en***

[372] Tzvetan TODOROV. Ibid.

[373] Tzvetan TODOROV. Ibid.

[374] De Saussure à la linguistique moderne.

[375] Jean DUBOIS et al. *Dictionnaire de linguistique* . Paris : Larousse, p. 156.

discours » [377] .

Nous retiendrons que si «***discours signifie un énoncé réalisé, le terme de parole désigne un acte individuel de volonté et d'intelligence et met en valeur les aspects de la liberté, de la création et de la sélection qui caractérisent cet acte.*** » [378]. Il reste que la parole se définit d'abord en tant qu'acte : « ***les actes de parole, toujours uniques, par lesquels le sujet parlant actualise la langue en parole*** »[379] , la langue se réalisant par la parole.

Or, notons que la mise en avant de l'acte d'énonciation révèle en même temps que la force de la parole, les stratégies par lesquelles s'opèrent, dans « la prose de l'exil » (*Soleil arachnide* , p. 31) , l'appropriation par le sujet « des mots amovibles » (*Soleil arachnide* , p. 105) de l'Autre, le travail et le détournement de la langue de l'Autre, éclairant ainsi le sens de la quête « d'une cosmogonie de la parole » (*Soleil arachnide* , p. 60) , « d'où jaillit la poésie » (*Soleil arachnide* , p. 27) et s'effectue la construction du sujet : « syllabe par syllabe je construis mon nom » (*Soleil arachnide* , p. 87) .

Il est intéressant de rappeler qu'aussi bien l'approche linguistique que psychanalytique de la problématique de la parole dans sa corrélation avec celle du sujet montre que la parole est ce lieu où s'engage le sujet « ***dans une dépossession toujours plus grande de cet être de lui-même » , la parole lui révélant que « cet être n'a jamais été que son oeuvre dans l'imaginaire et que cette oeuvre déçoit en lui toute certitude. Car dans ce travail qu'il fait de la reconstruire pour un autre, il retrouve l'aliénation fondamentale qui la lui a fait construire comme une autre , et qui l'a toujours destiné à lui être dérobé par un autre .*** »[380] .

Retenons donc cette construction/déconstruction du sujet à travers le discours, faisant ainsi oeuvre de soi et subissant en même temps une dépossession de soi à travers l'acte de la parole, où vient s'inscrire cette dépossession. L'évocation de son histoire personnelle est l'occasion pour le « Bon Dieu » de partir à la recherche de son « moi aigri, ravagé par ma conduite antérieure » , dit-il (*Histoire d'un bon dieu* , p. 93) . Ce type d'investigation et d'archéologie personnelle du moi relève dans l'oeuvre d'une auto-analyse visant à « déterrer » les vestiges du moi et à établir une sorte d'autopsie de soi-même, forme de transgression mais aussi d'urgence de (se) dire. Ceci ne va pas sans provoquer un télescopage d'évocations diverses qui se bousculent sans répit car grande est l'urgence de dire quelque chose qui voudrait prendre corps mais n'a aucune forme, ce qui a du mal à s'énoncer et qui brouille à plaisir les pistes du sens .

Souvent, l'émergence de l'oralité pose l'écriture comme espace où se cherche le

[376] Émile BENVENISTE. « L'appareil formel de l'énonciation » in *Langages 17* , p. 12-17.

[377] Émile BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale II* . op. cit. p. 81.

[378] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 21.

[379] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid. p. 18.

[380] Jacques LACAN. *Écrits I*, op. cit. p. 125.

sujet dans cette écriture qui le dissimule, où se loge parfois cette « parole vide » que Lacan[381] dégage comme lieu « ***où le sujet semble parler en vain de quelqu'un qui, lui ressemblerait-il à s'y méprendre, jamais ne se joindra à l'assomption de son désir.*** » . Cette « parole vide » faisant ressortir l'idée du « hic et nunc » de la parole parlant en vain de quelqu'un d'autre dans la frustration du désir de soi, a sans doute à voir avec la présence d'une sémantique de la parole-mère qui la rend toutefois fondatrice. Cette notion de parole vide, « ***bien plus frustrante que le silence*** » , dit Lacan, révélatrice d' une « frustration inhérente au discours même du sujet » , rappelle que « ***l'une des fonctions de la parole « dite » est de relier les mots à leur origine, c'est-à-dire au sujet*** » [382].

La parole au-delà des mots, alors vides de sens, est avant tout acte, l'énonciateur de cette parole étant tragiquement voix surgie du néant des mots. « ***qu'était donc cet appel du sujet au-delà du vide de son dire ?*** »[383] . De ce point de vue, le passage des anecdotes racontées à la mère (*Histoire d'un bon dieu* , p. 159) : « ***Ma mère en était ravie (. . .) » , inscrit l'ambiguïté, déjà à l'oeuvre dans le récit à travers la violence, la mort et la frénésie jubilatoire. En même temps, ce magma de paroles semble être un discours hargneux contre tout, en particulier la famille et le pouvoir policier et autoritaire (p. 162) . L'appel du sujet, c'est peut-être, la manifestation de cet appel du vide, de la béance : « d'abord et d'emblée appel propre du vide, dans la béance ambiguë d'une séduction tentée sur l'autre par les moyens où le sujet met sa complaisance et où il va engager le monument de son narcissism***e »[384] .

Dans les phases précédentes de ce travail, nous avons noté l'apparition d'expressions vitupérantes où les mots frappent plus par leurs sonorités que par leur sens, créant un vide que nous avons mis en parallèle avec « l'écriture raturée d'avance » . Celle-ci renvoie elle-même à un acte, un exercice d'épuisement, nous avions dit ressassement de l'écriture, mais qui n'en marque pas moins un acte fondateur. Nombreux sont les passages qui se présentent comme d'interminables soliloques, débridés, hallucinés, traversés de fulgurances d'un « je » à la fois meurtrier, bourreau et victime, emprisonné dans son moi et sa parole en urgence, c'est le cas de ce long passage dans *Histoire d'un bon dieu* , (p. 147-169) situé entre la scène de l'homme et du passant et celle (p. 169) de la mère et du grand singe. ***« Même s'il ne communique rien, le discours représente l'existence de la communication ; il affirme que la parole constitue la vérité ; même s'il est destiné à tromper, il spécule sur la foi dans le témoignage.*** »[385] .

On relève aussi la fonction manipulatrice de la parole, un pouvoir du dire qui tient de

[381] Jacques LACAN. ibid. p. 130.

[382] Jacques LACAN. ibid.

[383] Jacques LACAN. ibid. p. 124.

[384] Jacques LACAN. ibid.

[385] Jacques LACAN. ibid. p. 128.

l'oralité et de la tradition orale. Or, ce pouvoir est à la fois celui de l'écrivain, de l'écriture, du poète mais aussi de différents agents, comme l'expose le théâtre. Si l'urgence de la parole est ainsi justifiée, il nous paraît que c'est surtout, son pouvoir fondateur qui est constamment mis en avant. Il semble que dans tout texte de Khaïr-Eddine peu importe la fiction, seules subsistent et prédominent la parole, la capacité et la liberté de la proférer comme acte qui fonde. « ***Le vieux*** » dans *Une odeur de mantèque* ne déclare-t-il pas : « ***Ne suis-je pas une sorte de roi ? Le monarque lui-même me craint. Si je dis non, il dit non. Si je dis oui, il dit oui*** » (p. 94) ?

Dans le repérage de la présence de la subjectivité sous-jacente au discours se dévoilent les masques du sujet et donc de son discours : simulacre, construction verbale feinte, telle est la leçon, par exemple d'*Une odeur de mantèque* qui joue à la fois de la parodie du conte et du symbolisme du miroir volé. C'est un autre aspect de la force de la parole qui révèle dans ce «il était et il n'était pas»que l'oralité dévoile cette ambiguïté. L'énonciation, la parole montrent et cachent en même temps, mettant en relief la dimension essentielle de la parole : l'imaginaire.

Or, dans l'instauration de la fonction interactive de la parole, le jeu pronominal, constitutif de cette ambiguïté dégagée, notoire dans l'écriture de Khaïr-Eddine, introduit la mise en présence de discours contraires, la voix d'un « tu » venant souvent railler le discours de « je » , c'est particulièrement le cas dans *Le déterreur* ou encore *Une odeur de mantèque* , « je » et « tu » induisant le « nous » , dans *Corps négatif* , il s'érigeant souvent en menace pour « je » , nous l'avons vu dans *Moi l'aigre* . Cette double voix - la bivocalité chez Bakhtine - est productrice d'ambivalence, d'ambiguïté mais aussi de dynamisme, même si elle revêt immanquablement une dimension tragique, s'agissant de l'identité de « je » .

Il reste que le « je » ne peut renoncer à son rôle de narrateur et à sa fonction narratrice car l'identité, marquée par l'absence nominale au niveau du texte, est essentiellement fondée par l'acte de parole introducteur du jeu pronominal, à travers lequel interviennent la subjectivité et l'intersubjectivité. Le je, sans nom, devient identité par son discours, sa parole lui donne sens et présence. L'identité passe ainsi par la parole. Il y a entre le mot je et l'acte d'énonciation une relation existentielle. Dans l'énonciation, le sujet vu dans sa subjectivité devient « ***« une construction relationnelle » qui se constitue par le langage, par la relation dialogique entre je et tu (. . .) par l'identification progressive d'un Moi qui prend conscience de sa différence. La subjectivité est ainsi dans l'altérité positive qui marque tout sujet constituant son identité dans « l'espace transcendantal de l'interlocution»*** » [386] .

Aussi, malgré le dédoublement par « tu » ou le procédé de distanciation par « il » , qui apparaissent dans le texte chez khaïr-Eddine comme une dérobade, le « je » ne peut se séparer de sa parole fondatrice et finit par assumer, en dernier lieu, l'instance énonciative et narrative. Cependant, La complexité et l'ambiguïté sont, nous les avons rencontrées dans les stratégies scripturales, constitutives du dialogisme de la parole scripturale. Selon Bakhtine, le discours n'est jamais monologique - la langue l'est, pas le langage - mais fait toujours appel à d'autres instances que celle du seul sujet. « ***Tout***

[386] Jacques LACAN. ibid. p. 38.

énoncé issu d'un je est déterminé par l'activité de celui qui écoute. Contenant cette voix de l'autre, il est nécessairement bi-vocal ou plurivoque » [387] , de là la nature dialogique du texte, en tant que forme de discours.

Si la parole montre dans son urgence même qu'elle est fondatrice, notamment du « je » , en tant que sujet d'énonciation, si elle marque sa singularité, elle manifeste aussi qu'elle est engagée par rapport à l'identité. De ce point de vue, l'émergence de l'oralité serait l'expression du dialogue ouvert entre la parole singulière, subjective et celle-ci. Nous intéresse alors un autre aspect de l'acte fondateur de la parole que nous situerons au niveau d'un dialogisme avec la parole collective, celle-ci étant à son tour exprimée dans l'urgence.

L'exemple sans doute le plus fort de cette forme dialogique qu'est l'intertextualité avec l'espace de l'oralité est constitué par *Légende et vie d'Agoun'chich* . En effet, nous sommes là dans une véritable organisation polyphonique et dialogique dans laquelle la parole est exaltée dans sa dimension collective, souvent ritualisée dans sa valeur fondatrice et salvatrice de l'identité et dans sa capacité de faire entendre ces voix entremêlées qui vont constituer le récit.

Lieu mémoriel où surgissent les figures de mémoire, le village est aussi espace de fusion et de communion. Le raïs, figure incontournable, rappelle ce partage essentiel. La fête collective, la convivialité qui célèbrent ces retrouvailles - qui renvoient à celles du début du livre - revêtent un sens multiple. En effet, la convivialité est partage de nourriture mais aussi de parole, double oralité en quelque sorte. C'est aussi écouter le raïs, chantre du groupe et mémoire vivante, par lequel on communie dans la mémoire des ancêtres. Cette fusion atteint la propre parole du narrateur qui se confond par le jeu du style indirect libre, avec celle du raïs, en cette nuit du récit.

Partager un « repas seigneurial » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 114) s'effectue dans le partage d'un récit de haute mémoire où les morts ont la première place car c'est par eux que le groupe s'inscrit dans une généalogie, une chaîne symbolique. Le récit ainsi partagé comme le repas, à la fois, geste chantée et poème (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 114)[388] , est aussi nourriture de savoir, d'histoire, de connaissance de soi. Partager le pain, c'est partager le poème et le récit, dans un même acte social ritualisé. C'est pourquoi, l'écriture qui s'en nourrit abondamment célèbre ce rituel.

En renouvelant l'acte d'échanger la parole, l'écriture cherche aussi à l'inscrire et à s'inscrire comme acte contre la mort. Les hommes sont vivants parce qu'ils évoquent les morts, ils continuent, ne cessent de le faire, ils maintiennent la mémoire de leur histoire par le récit qui prend place dans leur vie comme élément de cohésion collective. Le récit s'inscrit bien dans cette perpétuation.

Le récit du caïd est de ces récits propres à la cité (p. 97-99) , qui relate les faits de résistance et de violence. Ce récit venu avec l'apparition du caïd résistant, refusant d'être

[387] Mikhaël BAKHTINE. op. cit. p. 31.

[388] « Il chanta la geste de la tribu (. . .) Quand le caïd eut révélé à l'assistance l'attaque et la défaite de Bismgan, le raïs entonna un poème sur l'esclavage. » (p. 114) .

« l'ennemi de la montagne » (p. 98) , va avoir sur Agoun'chich un effet de séduction et d'incitation décisive : ***« Il se promit donc de troquer, le moment venu, sa vengeance contre les émotions et les dangers redoutables d'une vraie guerre.*** » (p. 99) . Est-ce là le pouvoir du récit, de la narration héroïque ; celui d'obtenir l'adhésion de son auditoire ? Il y a là sans doute une force incontestable de la parole qui peut difficilement ne pas agir sur cette figure de l'oralité qu'est Agoun'chich : ***«- Ce que tu as raconté est fort édifiant, dit Agoun'chich.*** » (p. 99) , alors « ***impressionné par la personnalité du caïd*** » (p. 99) .

La séduction qui agit sur Agoun'chich, personnage plutôt difficile à émouvoir, ne tient-elle pas justement à sa réceptivité au pouvoir du mythe et de l'imaginaire - nous l'avons maintes fois constaté auparavant avec l'histoire de Hmad Ou Moussa ou celle de Hmad Ou Namir, à son goût pour tout récit concernant les saints ou les ancêtres ou encore, à son attirance pour toutes les fictions liées à la montagne - à l'attraction qu'exerce sur lui toute narration ? Sa séduction-fascination à l'écoute du récit du caïd semble agir comme dans sa rencontre avec la jeune fille qui l'a mené lui et son compagnon vers un univers tout à fait autre, dans lequel il avait décidé d'en finir avec une certaine vision des choses. On retrouve cet aspect décisif dans son état émotionnel présent.

Dans le flot de paroles décalées, celles de la cité de Tiznit, le monologue d'Agoun'chich (p. 147) traduit sa lutte pour survivre et sa parole est alors prise de conscience et de décision : « ***ce monde-là, cet enfer plutôt, je l'étudierai à fond puisque je suis obligé d'y vivre (. . .) Je jetterai par-dessus bord ce qui me reste d'humanité. Il est parfois nécessaire de s'abolir pour ressusciter dans la peau d'un autre (. . .) Il faut se transformer en anguille par les temps qui courent ! La seule solution, c'est d'observer sans rien dévoiler de ce que je pense. Ainsi, les autres me respecteront et me craindront.*** » (p. 147) .

Manifestation de l'omniprésence d'une voix narratrice qui est à la fois avec Agoun'chich et à côté de lui, anticipant quand il le faut ou partageant avec le personnage l'émotion née de l'acte même de narrer, la technique qui consiste à superposer dans une même complicité narrative la voix d'Agoun'chich et celle du narrateur, n'est pas sans rappeler celle du conteur de la tradition orale. Cette situation de dedans-dehors qui caractérise celle du narrateur-conteur témoigne du désir puissant de l'écriture de renouer non seulement avec un espace mais aussi avec sa culture et sa pratique langagière. Le jeu des voix amplifie en quelque sorte cette quête d'une parole venue du fin fond de la mémoire.

De ce point de vue, l'intrusion répétée de l'histoire y inscrit la légende et pousse à s'interroger sur la fiction. L'écriture souligne plus d'une fois que nous ne sommes plus ou pas dans la fiction ; le sommes-nous jamais ? La légende semble prendre des contours tragiquement réels. La constatation de ce type de changement appelle le commentaire que le narrateur s'empresse de faire, embrayant sur les propos du caïd : ***« (. . .) Et, demain, la guerre reprendra. (. . .) Ce n'était pas une guerre à proprement parler. »*** (p.124) . Ce commentaire qui devient de plus en plus précis, fait écho aux premières pages du livre.

Répondant à l'urgence de dire, le narrateur prend le relais de la pensée des

personnages et fait sienne leur angoisse de voir l'identité berbère menacée. Les propos se font alors plus historiques, plus analytiques d'une situation considérée non plus du simple point de vue des anciens mais à partir d'un regard observateur et documenté qui embrasse, analyse et commente le parcours historique des Berbères.

Ainsi, le commentateur partage les inquiétudes des Anciens, tout en faisant passer ses propres analyses : ***« On pouvait certes garder ses valeurs fondamentales tout en diversifiant et en approfondissant sa personnalité au contact d'autres civilisations, mais il ne fallait en aucun cas donner dans le mimétisme systématique, autre danger capable d'enrayer le développement d'une pensée, d'une langue, d'une culture.*** » (p.125) . Le parallèle avec les premières pages du livre est ici inévitable.

L'arrivée de ces propos dans le récit donne au voyage un aspect apocalyptique, tout en montrant le but qui se dégage au fur et à mesure que le récit se déroule dans ce sud menacé de disparition par « quelque cataclysme » (p.125) . Le commentateur ne manque pas de rappeler que la menace a toujours pesé sur le « patrimoine berbère, tout au long de l'histoire » (p. 125) .

Soulignant la perte de l'écriture et d'une grande partie de la langue berbères - ce qui donne plus de valeurs sans doute aux quelques mots berbères qui émaillent le texte - l'observateur avisé de l'histoire berbère est aussi partie prenante de celle-ci : ***« Instinctivement, le Berbère se souvenait d'avoir été une grande nation, bâti une civilisation prodigieuse annulée brutalement par quelque cataclysme oublié. Pour lui sa léthargie actuelle n'était qu'un cycle défavorable. C'est pourquoi il ne voulait rien perdre de lui-même. Il avait échappé à une catastrophe et il se reconstituerait, dût-il y mettre des millénaires.*** » (p.125) . Ces propos sonnent comme un engagement, une promesse allant au-delà du simple commentaire.

De ce point de vue, l'alternance notée tout au long du récit entre l'évocation d'une vie berbère intense, toujours vivace et le rappel des menaces de disparition qui pèsent sur le Sud, constitue l'une des marques de ce livre et donne un sens au moment décisif, annoncé ici par le texte : s'unir ou disparaître. Autant dire que l'avancée du récit s'effectue plutôt vers le tragique que font naître la guerre, le colonialisme et le monde moderne. Aussi, chaque évocation de moments de convivialité, de fête et d'échanges essentiels[389] parce que chargés d'une dimension culturelle et identitaire, prend une valeur symbolique. On reste avec l'insoutenable impression qu'une part importante d'humanité va disparaître dans les événements qui menacent d'arriver. Retenons de ce récit et par rapport à la question de l'urgence de dire que c'est le commentaire qui manifeste ici cette urgence.

La préservation de la culture et son expression par le texte participent de la lutte annoncée. De même, face au tragique de la situation à venir, les personnages ne se départissent pas d'un certain sens de l'humour et savent encore partager le rire autour du couple formé par Agoun'chich et sa mule (p. 127) . Force de l'oralité qui, à travers le chant, la danse et la parole festive - qui sont autant de sursauts de la vie - semble encore préserver les êtres de la mort qui les menace !

Si *Légende et vie d'Agoun'chich* constitue dans le parcours littéraire de Khaïr-Eddine

[389] Comme la scène humoristique où le caïd veut faire un don à Agoun'chich (p. 127-128) .

l'illustration même du dialogue de son écriture avec le champ de l'oralité, ce dialogue contribuant de façon importante à la dimension polyphonique et dialogique de la parole telle que nous essayons de la saisir ici, la dernière création poétique[390] de Khaïr-Eddine, *Mémorial* , s'inscrit singulièrement dans la polyphonie et le dialogisme évoqués.

Oeuvrant contre l'absolu du temps et de l'être, contre ce qui les fige, combattant la racine unique éliminant tout autour d'elle, *Mémorial* restitue les turbulences du monde et ouvre sur les espaces/temps diffractés et multipliés entre les humanités. Temps et espace prennent ici une dimension universelle, le passé et le présent se confondent dans le ***« lac inaccompli du Temps*** » (p.23) . L'espace éclate à travers l'univers et traverse l'humanité tout entière en « ***l'éclat obsidional du monde*** » (p. 23) . Le poème ouvre aussi sur « les printemps des peuples » : « ***les clartés se firent vives, /les terres elles-mêmes, assassines de tout temps, /réenfantèrent le blé (. . .)*** » (p. 15) .

L'espace de dépassement est alors parole de ceux que l'ordre écrase. Celui-ci se manifeste par l'omniprésence d'un « ils » menaçant de destruction un « nous »/« je » (p. 39) : « ***Ils brisèrent mes stèles, éventrèrent mes tombes ; ils pillèrent les mers, ruinèrent les tableaux du Soleil ; ils se vendirent, tuèrent sur le billot/la Mère. /Amok. / Nous eûmes recours aux brides et aux abots. » (p.11) . Cette entité multiple, confrontée à la violence oppressive de l'ordre destructeur, s'exprime à travers cette parole inouïe, arrachée au « NON-DIT »*** , soufflée par le poème qui apparaît alors comme la voix multiple de l'être.

De ce point de vue, le poète s'impose comme une figure emblématique qui concentre en elle les valeurs de l'inter ; transmetteur de l'inter-culture, il est à l'écoute de ce souffle du monde, dégagé par *Mémorial* , « ***scriptant la tempête sempiternelle » (p. 39) , « debout à l'angle des rues/coupe-gorge » (p. 38) . « Peintre des vents/de la mémoire*** » , il incarne cette « ethnie réelle » constituée par la multiplicité.

Porteur de la parole inouïe, ***« tu crevas l'oeil du silence doucement*** » (p. 39) , le poète sait « ***lire déjà/les rides secrètes des terres moulues !*** » (p. 40) , en accord avec les forces élémentales, à la fois « être igné » (p. 9) , « ***Désert (qui) se réarme, me ceignant/de fragrances aurifères et de feux*** » (p. 11) et surtout puissance tellurique, « ***vent, Ouragan » , « hantant le torrent et l'éclipse/ (. . .) radiquant/la variole, la lèpre, nous te vîmes forcer la porte/du Soleil/briser/le crime parfait sans enquête !*** » (pp. 39-40) . Figure hautement subversive : « ***Je suis assis dans ta tourmente, /sur le tranchant du nuage, muret/maudit par la nature du vent, /cruellement debout dans ta tête assassine, /je brise le Roc miné, /mouflon splendide, incandescent.*** » (p.54) , le poète est celui dont la parole provoque un « cataclysme galactique » . Dans ce chaos-monde, il est habité par toutes ces humanités dont la voix fuse dans ses « encres insurrectionnelles » (p. 57).

Il apparaît alors que le dire fondateur transmet « ***Un langage qui dit l'être, les origines de la personne, qui permet à son discours d'être entendu par ses contemporains et plus encore qui suppose le discours présent de ceux-ci. C'est ainsi que la récitation de l'épos peut inclure un discours d'autrefois dans sa langue***

[390] Publiée.

archaïque, voire étrangère, voire se poursuivre au temps présent (. . .) mais c'est à la façon d'un discours indirect, isolé entre des guillemets dans le fil du récit (de l'écriture) et, s'il se joue, c'est sur une scène impliquant la présence non seulement du choeur mais des spectateurs (lecteurs) »[391] .

Cette verbalisation ainsi décrite par Lacan à travers la notion de « *l'épos* » , comme discours épique de soi, rejoint l'idée de se dire à travers le discours de l'oralité, de la parole-mère, de la parole imaginaire de soi, qui suppose ce dialogue avec soi et les autres, qui s'inscrit comme discours indirect rapporté, sans doute transmis. Ici, se nouerait le lien avec la parole de soi et sur soi et l'oralité retrouvée. Le discours indirect inscrit en filigrane dans le corpus scriptural serait celui de l'ancestrale parole. Le verbe recouvré fusionne alors avec celui de la parole imaginaire quand les mots de la langue-mère émergent dans le champ de l'écrit. C'est ainsi que s'effectue le dialogue avec l'oralité symbolique.

L'écriture/parole de Khaïr-Eddine s'adresse à la fois à ce choeur dont nous remarquons la présence dans le théâtre chez lui, la jmaâ, l'ancestral, la culture berbère avec laquelle elle cherche des liens, et autre chose qui serait de l'ordre de ce que l'écrivain cherche à inventer, ayant un rapport avec sa propre langue, qu'il tente de faire entendre.

Toutefois, ceci ne va pas sans heurt et douleur. Il faut se demander dans ce qui passe de soi dans le verbe, la verbalisation, « *l'épos* » lacanien, qu'est-ce qui dialogue avec le discours d'autrefois, ici l'ancestral et le maternel ? Or, il nous semble que le vide évoqué a à voir avec la parole-mère. Celle-ci travaillant l'écriture « rébarbative », « raturée d'avance » , venant prendre place dans les creux, les vides de l'écriture comme non-dit, s'inscrit alors comme parole retrouvée ***« mais rendue suspecte de n'avoir répondu qu'à la défaite de son silence[392], devant l'écho perçu de son propre néant*** » [393] .

Le travail de l'écriture ne consisterait-il pas alors à dévoiler « le chapitre censuré » par lequel Lacan définit aussi l'inconscient et dont il dit qu'il ***« est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge*** » [394] , à en retrouver la vérité qui « ***le plus souvent déjà est écrite ailleurs. Dans les traces, notamment qu'en conservent inévitablement les distorsions nécessitées par le raccord du chapitre adultéré dans les chapitres qui l'encadrent, et dont mon exégèse rétablira le sens*** »[395]? C'est à retrouver les traces en question que nous allons maintenant consacrer la prochaine étape de notre propre recherche. La pratique langagière est aussi de l'ordre de l'imaginaire et du mental. Le dire est ainsi fondateur en

[391] Jacques LACAN. op. cit. p. 132.

[392] ***Ce silence est celui dont nous avons tenté de saisir la présence dans les mouvements de l'écriture.***

[393] Jacques LACAN, op. cit. p. 123.

[394] Jacques LACAN. ibid. p. 136.

[395] Jacques LACAN. ibid. p. 137.

ce qu'il instaure quelque chose qui est de l'ordre de l'individuel et du collectif.

Chapitre III : le discours de l'oralité.

Nous abordons maintenant dans cette partie sur l'oeuvre de l'oralité, un aspect qui va nous conduire vers la dimension culturelle et identitaire pour tenter de saisir dans l'écriture de Khaïr-Eddine, moins des éléments ethnographiques présents dans les textes que des liens étroitement et profondément établis qui non seulement travaillent la création mais ne sont pas étrangers à son origine.

Ce que nous désignons ici par discours de l'oralité nous servira à montrer que l'oeuvre de l'oralité se rattache aussi au rapport de l'oeuvre et de l'écriture à ce « legs » culturel, identitaire que l'écrivain a à gérer, qui nourrit sa création, quels que soient les rapports d'ambivalence, s'agissant de Khaïr-Eddine, qu'il entretient avec ce « legs » .

Partant du pacte d'écriture défini par Khaïr-Eddine en termes de « ***fonction organique de l'écriture*** »[396], qui établit ainsi un cordon ombilical entre l'écriture et son lieu d'émergence : le Maroc, peuple et espace, nous allons tenter de saisir le biais par lequel l'écriture communique avec son espace nourricier et à quels niveaux peut se situer l'ombilic avec l'univers de référence. L'entreprise consiste aussi à éclairer la face cachée d'une écriture dans ce qu'elle comporte de spectaculaire et par là même de provocant.

1) : La force de la parole.

Notre intention est de souligner en quoi la pratique scripturale de Khaïr-Eddine cherche à mettre en avant les caractéristiques disruptives de la parole. En effet, usant d'une langue désacralisée, celle-ci s'appuie sur la contestation pour se faire entendre. Il s'agira moins dans ce point de revenir sur un aspect trop ressassé de l'écriture de Khaïr-Eddine - la subversion - que de voir en quoi la parole contestataire use d'un dire autre et inscrit celui-ci comme contestation par sa présence même. Autrement dit, il sera plus question ici de situer où réside la contestation et de montrer en quoi celle-ci est d'abord affaire de mots et pratique même de la parole.

Pris dans les contradictions et les déchirements de sa génération, à l'instar des écrivains marqués par l'esprit de *Souffles*, Khaïr-Eddine ne conçoit pas une littérature en dehors de l'engagement. Celui-ci correspond chez lui, non seulement à la prise en charge du mal collectif, à la remise en question des origines, de l'identité patriarcale et du pouvoir sous toutes ses formes, à la dérision du sacré et du divin, à l'ébranlement de tous les systèmes politiques, sociaux et identitaires mais aussi et surtout à un travail qui se situe au centre même de l'écriture.

Celle-ci fonctionne à la fois comme déconstruction des formes, des images et des savoirs, ici historique en ce qu'elle remet en question la légitimité du pouvoir à travers une

[396] Tahar BEN JELLOUN. *La mémoire future*, Maspero, Paris, 1976, p. 50.

problématique de la représentativité. La déconstruction qui a lieu ici atteint le pouvoir dans ses mécanismes les plus complexes, rendus par une circulation, une distribution et un fonctionnement de la parole, révélateurs des rapports de pouvoir et de ses enjeux.

Fondement de l'écriture, la transgression et la subversion s'exercent à l'encontre de l'interdit social et du pouvoir sous toutes ses formes. C'est à toute une chaîne d'autorité et de pouvoir, « ***intériorisée quasiment par tout le monde*** »[397] que s'attaque l'écriture de Khaïr-Eddine. La trilogie qui associe Dieu, le roi, le père dans un même pouvoir sacral[398] est l'objet d'une parole scatologique et ordurière. La subversion des trois principaux détenteurs du pouvoir dans la société vise une contestation du pouvoir en tant que tel.

Partie intégrante d'un même projet scriptural, *Histoire d'un Bon Dieu* amplifie l'histoire du « corps négatif » en introduisant la dimension collective dans laquelle s'inscrivait déjà le premier récit[399] qui prend ici un éclairage particulier et essentiel. Si l'éclatement est constitutif de l'écriture de Khaïr-Eddine et se manifeste à travers divers procédés de déconstruction du texte, en l'occurrence, il réside essentiellement dans la subversion du pouvoir, sa dérision iconoclaste et carnavalesque, dans le renversement qui transite par le processus scriptural.

La construction de *Histoire d'un Bon Dieu* s'effectue autour d'un discours satirique, violent, caricatural, relatif à la déchéance et au délire d'une figure de pouvoir. La provocation iconoclaste marque l'amorce de ce récit dont le narrateur s'inscrit d'emblée dans le blasphème et la carnavalisation des signes du pouvoir et de la sacralité. Tout le récit va consister à travers le portrait et la mise en spectacle de ce « Bon Dieu » à faire voler en éclats l'image emblématique de l'omnipotence absolue de ce Dieu/Roi autour duquel s'élabore le discours iconoclaste qui caractérise le livre. Celui-ci s'ouvre sur l'objet principal de la diégèse, matérialisé et représenté - ce qui constitue déjà un sacrilège au vu de la religion musulmane - en personnage romanesque, toutefois héros négatif. Cette entrée en matière du récit donne le ton subversif qui va gagner l'ensemble du texte.

Telle autre scène de *Moi l'aigre* (p. 82-85) vient démanteler le dispositif énonciatif du pouvoir en pointant la violence du langage de la répression, caractéristique du pouvoir : « ***je frappe, refrappe, tue et retue jusqu'au jour où on m'assène des coups à mon tour.*** » (p. 82) . Les coups de feu ne cessent d'éclater tout au long de cette séquence, scandant les différentes apparitions du « ROI » dont le verbe dictatorial trouve un prolongement dans ces coups de feu réitérés. La stratégie développée à travers ces différentes scènes vise à rendre la violence inhérente au verbe de pouvoir, tout en déconstruisant les discours officiels et les images trompeusement positives qu'ils véhiculent.

Le « MOUVEMENT IX » (*Moi l'aigre* , p. 85-94) qui fait suite à la réplique du « ROI » sur la représentativité semble être une réponse d'une terrible dérision dans la mise en scène de la répression ainsi définie : « ***c'est la loi de la représentativité absolue ! Sans***

[397] Bruno ETIENNE. *Le Maghreb musulman en 1979*. Paris : C. N. R. S. 1981, p. 258.

[398] « Plus qu'ailleurs il existe au Maroc une corrélation entre le système d'autorité et la structure familiale. » Bruno ETIENNE. Ibid.

[399] Celui de *Corps négatif* .

bavures ! » (p. 91) . Ici, les interférences avec des événements politiques, réels et similaires[400] ne manquent pas de donner à la fiction théâtrale une valeur hautement dénonciatrice.

De ce point de vue, retenons ce tableau de *Moi l'aigre* qui donne en spectacle un « ROI » dont les propos sont contradictoires, désordonnés et incohérents, qui ne se rappelle même plus des ordres qu'il donne (p. 89) . Face à sa parole décousue et irresponsable, celle du « GÉNÉRAL » s'impose à travers une rhétorique de l'affirmation : « ***C'est moi (. . .) Je n'en doute pas (. . .) Je suis*** » (p. 89-90) et une stratégie langagière qui montre bien qu'il est en fait celui qui décide en ayant l'air d'exécuter (p. 93) .

Aussi, le personnage du « ROI » apparaît-il comme une caricature du pouvoir dont il trahit lui-même la réalité : « ***les choses vont très mal dans le royaume. Le soulèvement des étudiants et des chômeurs a servi de prétexte à un carnage sans précédent.*** » (p. 89) ; réalité qui le plonge dans un état extrême : ***« Assez, çà me soulève le coeur ! Quel bled pourri ! Je gère une fosse à merde.*** »(p. 94) .

Le dernier « MOUVEMENT » (*Moi l'aigre* , p. 96-100) de cette séquence théâtrale constitue un ultime regard porté sur les dessous d'un pouvoir qu'il n'épargne pas en exhibant l'effondrement et la décomposition d'un ordre politique rongé de l'intérieur par les complots internes, à l'instar du corps royal atteint par la maladie : « ***Je suis malade. Beuuh ! Je suis blessé ! Des hémorroïdes sans doute !*** » (p.98) .

Constatons que le détour par le théâtre dans *Moi l'aigre* permet la verbalisation du conflit socio-politique, à travers une dénonciation virulente et iconoclaste du pouvoir en général et du personnage du roi en particulier. Il est donc intéressant de rappeler par rapport au théâtre que l'une de ses fonctions tient à un usage contestataire de la parole mise en scène.

Dieu et le roi sont liés dans *Le déterreur* - et dans toute l'oeuvre - dans une même image répressive : ***« (. . .) sachant qu'un bouffeur de morts n'a pas à demander à Dieu et à sa police une clémence de quelque nature qu'elle soit.*** » (p. 9) et, dans un même discours blasphématoire ayant trait à la putréfaction.

La parole sur Dieu et le roi, satirique et allusive, se constitue en discours dénonciateur d'un système dynamité par le sarcasme virulent et démystificateur, situe une réalité violemment récusée, par la fantasmagorie et l'affabulation . Il dépeint la déchéance d'un dieu qui « ***pendant qu'il parlait (. . .) faisait des bulles et bavait. Quand il se permettait d'écrire, c'était une kyrielle de fautes d'orthographe qui le poursuivaient parsemant son ère de détritus et de scories.*** » (p. 114) ainsi que le grotesque carnavalesque et théâtral d'un monarque, « ***Dieu qui n'existait plus qu'à travers ses prêtres rapaces et dans le pourrissement de la morale d'une civilisation (. . .) roi torve qui dégueule ses langoustes et sa majesté assassine.*** » (*Le déterreur*, p. 49-51).

Cette violence verbale tourne en dérision le sacré et le divin à travers le prophète et le fquih : « ***N'eut été ce don céleste qui l'enveloppait, je n'aurai donné pas même un***

[400] Comme ceux de Mars 1965.

grch pour sa peau ! » (*Le déterreur* , p. 18) . Personnage marquant l'enfance maghrébine et dont toute la littérature maghrébine et la causticité populaire dénoncent les vices, liés à la bonne chair et au sexe, la tyrannie ainsi que la cupidité et la tartuferie, le fquih semble bien être la figure sociale la plus prise à partie, après celle du père, par les écrivains ayant pour la plupart transité par l'école coranique.

A travers cette dénonciation du fquih que la société investit d'un pouvoir de dévotion, de rigueur morale et de vérité que lui confèrent son savoir religieux et son statut social, c'est toute une pratique détournée de la religion qui est ainsi mise à nu. De ce point de vue, un parallélisme avec la figure paternelle s'impose, le fquih étant une autre image inconsciente du père, au Maghreb.

Les propos mordants sur le fquih qui « gloussa et se tapota le ventre » (*Le déterreur* , p. 31) à l'annonce d'un repas mortuaire, visent aussi la parole qui sort de sa bouche, il « débitait des versets interminables, la bouche écumante et les yeux très brillants (. . .) et perdit la voix à force de prier, mais il mangea pas mal de viande et but des centaines de verres de thé. » (p. 33) . A travers l'autorité religieuse : Dieu, le prophète, le fquih, l'écriture s'en prend aussi à « ***la religion, la péroraison ahanant trouant si peu le ciel, s'acharnant surtout sur les vivants, les tannant et les enchaînant à merci, les aliénant.*** » (p. 126) .

A l'anathème proféré contre le sacré, s'ajoutent la profanation de ses lieux : « ***ils fêteront mon élimination au bordel et à la mosquée*** » (p. 41) et la violation des sépultures par le « mangeur de morts »/déterreur. La provocation est poussée jusqu'à la déclaration publique dans un langage délibérément trivial de la transgression de la loi socio-religieuse : « ***Ici, dans le Sud marocain, on nous interdit tout : femmes, vin et cochon (. . .) Je bouffais dans le Nord (. . .) du jambon et je buvais du vin rouge (. . .) je baisais très bien également.*** » (p. 13-14) .

La rumeur politique évoquée au début de la longue séquence qui s'ouvre dans *Une odeur de mantèque* (p. 125) se transformera au cours de cette conversation insolite de « je » avec un « tu », sans parole, en un discours accusateur : « ***Et puisque nous en sommes là, nous dirons tout sur ces fabricants de cadavres*** » . La parole dénonciatrice assassine à son tour ceux dont le pouvoir « ***consiste à écraser le peuple, à le museler, le maltraiter souvent pour qu'il ne puisse jamais relever la tête et demander des comptes.*** » (p. 130) .

Cette condamnation verbale du pouvoir tueur est pour ainsi dire autorisée puisque : « ***je les connais bien, figure-toi*** » (p.125) . Notons que cette connaissance et cette fréquentation des rouages du pouvoir, cette proximité avec ses agents sont choses fréquentes dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine et fondent cette parole et ce regard intérieurs et impitoyables, jetés sur un système socio-politique.

Les références à l'histoire politique marocaine[401] qui apparaissent tout au long de ce réquisitoire, soulignent le glissement de la fiction vers une réalité qui la dépasse en violence. Cette violence est crûment rendue par l'écriture de la dénonciation qui ironise, non sans cynisme : « ***Douze balles dans le corps, c'est plutôt agréable, hein ! t'as***

[401] Les putschs manqués de 1972-73, l'épisode d'Oufkir, les tentatives échouées d'assassinat du roi.

pas le temps de sentir les crocs des bestioles (celles des viviers romains) ! Tu tombes et le tour est joué. » (*Une odeur de mantèque* , p. 128) . Elle énonce aussi : ***« Revenons à nos moutons ! Nos enfants je veux dire, ceux qu'on vient de crever avec des balles »*** (p. 130) pour calculer froidement ce que coûte un fusillé (p. 131) .

Ces sordides calculs d'épicier permettent en quelque sorte au vieux d'*Une odeur de mantèque* , d'en venir à sa propre histoire laquelle se greffe sur l'histoire collective (p. 131-133) . Il y règne le pouvoir corrupteur de l'argent, des relents de trahison, une avidité exterminatrice ainsi qu'une menace constante. En somme, ce que le livre ne cesse de raconter de diverses manières.

Ces propos sur soi que livre « je » à un « tu » dont il sollicite l'écoute silencieuse, à plusieurs reprises (*Une odeur de mantèque* , p. 125-131) concluent ce passage sur la face sombre du pouvoir par une mise en garde qui cache en fait le dévoilement réitéré du drame intérieur de celui qui parle : être séparé de soi, être son propre ennemi : « ***Je connaissais ce genre d'individu depuis longtemps. Oui je savais à quoi m'en tenir. C'est pourquoi je le réprime en moi, oui, je le désarticule quand c'est possible. J'aurai mieux fait de le bouffer carrément.*** » (*Une odeur de mantèque* , p.133) .

Dire « je » , parler de son intimité : le corps, les rêves, les fantasmes, se livrer dans sa nudité au regard collectif, mettre en avant son individualité constituent un acte hautement subversif et fortement réprimé par la société. On se demande dans quelle mesure la parole contestataire analysée ici ne ramène pas toujours chez Khaïr-Eddine à la question du « je » en tant que drame de la séparation de soi. Une mise en relation entre la problématique du pouvoir et celle du « je » se pose de façon cruciale. C'est sans doute la raison pour laquelle, la parole contestataire proférée par « je » exprime une violence tellement forte parce que justement liée à la question de l'identité.

Cette frénésie langagière va exploser dans la suite du texte d'*Une doeur de mantèque* pour donner lieu à un discours contempteur et vindicatif (p. 138-149) où ce que nous pourrions nommer le récit de Tanger constitue le théâtre d'évènements politiques et sociaux. Ce discours fustige tout un système de pouvoir fondé sur l'exploitation, la corruption et le complot.

Il pulvérise toutes les illusions, celles de ces « ***batraciens venus de l'Occident, seuls messagers possibles de ce monde déjà mort*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 141) comme celles de « ceux qui veulent aller ailleurs » (p. 141) . Stigmatisant ceux qui « veulent sans doute que tout le peuple s'exile pour qu'ils puissent faire du Maroc un énorme bordel, un hôtel pour touristes quoi ! » (p. 143) , la voix qui fuse dans ce passage dont on ne sait si c'est celle du narrateur ou des jeunes du Nord ou les deux à la fois[402] prête d'autant plus à confusion qu'il se termine par : « ***Ainsi me parlaient les jeunots du Nord. » (p. 143)) , cette voix exhorte à « étriller le pays et le décharger de ses parasites. Car il faut en finir avec ces insectes qui vous bouffent le sang (. . .)*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 143) .

Toutefois, le processus de la démultiplication et de la dépossession de soi, à l'oeuvre dans *Une odeur de mantèque* semble trouver dans les figures marginales, - comme celle

[402] Le dialogue (p. 142-143) .

de ce « ***Tikhbichin, trafiquant spécialisé dans le transport de la main-d'oeuvre vers l'étranger*** » (p. 145) - l'expression même du mal être et de la rébellion qui en découle : « ***Je suis plutôt un chasseur de rois. Un hère pour mieux dire.*** » (p. 147) . Ce monde de violence et de corruption génère des rebelles dont le narrateur de ce récit.

Par ailleurs, la fonction du récit consiste non seulement à éclairer l'association - déjà constatée dans la littérature maghrébine entre la figure du Roi, celle du père et de Dieu ou de tout représentant de cette figure - autour d'une même problématique de la parole et du pouvoir, mais aussi d'exorciser une histoire individuelle et familiale violente, elle-même marquée par de nombreuses ruptures[403].

Principale thématique de l'écriture maghrébine, la verbalisation du conflit avec le père donne lieu à une lutte des discours et à de nouvelles dénonciations qui érigent l'écrivain en transgresseur. Loin d'être une absence, le père chez Khaïr-Eddine est une figure centrale sur laquelle se focalisent la contestation du pouvoir et la parole transgressive. Le mot sur le père est corrosif, impitoyable et dénonciateur.

« ***Papa, je te dis immédiatement que notre séparation remonte à la première gifle que tu m'as donnée. Il est en conséquence inutile que tu te hasardes plus avant dans cette région de mon sang aigre que je déballe et inspecte pour n'y rien gagner que de nouveaux tracas.*** » (*Moi l'aigre* , p. 107) . Douloureuse exploration du « sang aigre » , « porteur d'enfer » (p. 108) , l'entreprise scripturale engagée ici[404] reste travaillée par la destruction et la disparition auxquelles le narrateur-scripteur de *Moi l'aigre* ne peut échapper : « ***Je devais commencer par ma propre destruction*** » (p. 108) .

Animalité monstrueuse : « papa-le-mauvais-zèbre » (*Le déterreur* , p. 11) est tenu pour responsable d'une anormalité subie par le fils, il est même contesté dans sa paternité remise en question : ***« Quelle est la goutte de sperme qui pourrait jamais me déterminer ?*** » , s'interroge le narrateur du *Déterreur* (p. 14) . Ce doute exprimé par le fils, répond au rejet du père qui n'a pas accepté la naissance de celui-ci : ***« papa-le-mauvais-zèbre attendait quelqu'un d'autre et c'était moi l'arrivant !*** » (p. 11) ni sa différence : « ***on tua en moi l'amour. On m'assassina moi-même, délicatement.*** » (*Le déterreur* , p. 119) .

La révolte contre le père se répand en invectives contre son avidité pour l'argent : « voulez-t-il que maman-la-vieille-chienne lui pondit un coffre-fort ? » (p. 12) et sa cruauté, le souvenir ainsi évoqué dans *Le déterreur* : « ***Mais son père le gronda et mouilla une corde toute une nuit. Le lendemain, il le zèbra.*** » (p. 117) revient dans plusieurs textes.

Le père apparaît comme un despote exerçant son pouvoir répressif et abusif sur le fils et aussi sur la mère. C'est le fils qui se révolte et dénonce la répudiation de la mère (p. 69) , qu'il ne pardonnera jamais au père dont le comportement scabreux est pourtant légalisé. Par ailleurs, il révèle : « ***A cette époque, son père forniquait dans le Nord (. . .) Et comme il lui faut toujours plus jeune que lui, il n'a sans doute pas pu s'empêcher de renouveler son matelas de chair. Qu'il s'y frictionne (. . .) avec les***

[403] Semblables à celles qui ont traumatisé le champ socio-politique.

[404] « Je me suis engagé dans un rêve sans merci » (*Moi l'aigre* , p. 107) .

dards du cactus ! » (*Le déterreur* , p. 108-119) .

La subversion de la figure patriarcale passe encore par l'accusation de collaboration avec le colonisateur dont le père « ***n'était que l'instrument (. . .) une marionnette sans plus. » (p. 45). La trahison et la lâcheté du père accusent un peu plus le reniement du fils qui va jusqu'à reconnaître comme père, le colon lui-même, autre pouvoir, supérieur celui-là, « Paradoxalement le commandant passait pour être mon vrai père, m'ayant souvent soigné (. . .) présenté aux instituteurs de l'école (. . .) où l'on passait sous silence les événements terribles qui se déroulaient chez nous et dont mon père et ses sbires essayaient de réduire la portée en éliminant à tour de bras leurs adversaires.*** » (*Le déterreur* , p. 45) .

Ce père honni, le fils en souhaite scripturalement la mort, fortement exprimée dans le rêve, maintes fois évoqué dans l'oeuvre, telle une obsession, ***« Mon père hante pourtant mes rêves. Quand je le rencontre, je lui tire dessus (. . .) Impossible de le tuer, il me renvoyait tout le temps mes projectiles.*** » (p. 57) , lit-on dans *Le déterreur* . Le père se dresse comme un spectre persécuteur, véritable dictateur contre lequel s'insurge le fils dans l'exil géographique et dans celui de l'écriture car la chaîne a fini par se rompre.

La rupture avec la lignée a pris des allures de fuite du pays et de la société rejetée à travers le père, de refus d'assurer la continuité du pouvoir patriarcal, rejet du commerce et de l'argent, héritage du père, pour plonger dans l'écriture qui devient espace et arme de la remise en cause de ce pouvoir : ***« il a fallu partir, (. . .) écrire un poème un seul dans quoi se désossait ce petit monde ravi d'être béat et nuisible, il a fallu nuire à ma famille, la terrer, déterrer, l'atterrer, me penchant dessus comme sur une loche sachant qu'elle resterait elle-même ou qu'on l'écraserait.*** » (p. 118) . Voilà qui éclaire le titre même du livre du *Déterreur* et donne un fondement au projet d'écriture.

Si malgré tout, c'est une relation d'identité qui lie le fils au père, il en est ainsi de « cette image du père tellement obsédante » dans toute l'oeuvre sur laquelle l'écriture revient pour proférer un discours réquisitorial contre les Berbères. L'apparition du père, « ***c'est encore vers lui que mène le rêve***» dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* (p. 80) , provoque l'irruption soudaine d'une parole en colère qui se cristallise sur une filiation berbère à la fois revendiquée et rejetée : ***« Pourquoi revenir encore vers lui, moi tenu d'aller ailleurs, de vivre ailleurs (. . .) Je n'y arrive pas, je suis dur mais il m'est impossible d'en finir, papa étant l'ombilic réel qui me relie encore aux berbères, à cette engeance qui ne se torche le cul qu'avec un caillou sec.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 80) . Il reste que l'identité par le père est mise en question. Le discours sur cette identité patrilinéaire traduit la perte que l'affirmation.

On retrouve cette ambiguïté relationnelle avec les ancêtres. Si les ancêtres et le passé sont souvent « cadavérisés » et irrespectueusement traités dans *Agadir* ou dans *Le déterreur* , par exemple, si la considération sociale qui leur est due, est subvertie en tant que contrainte donc pouvoir lui aussi sacralisé, le rapport avec eux est paradoxalement traduit, à son tour, en termes de perte : « ***Je ne tiens des ancêtres qu'une rupture, un enterrement. Une immense et sereine solitude sans plus.*** » (p. 118) , peut-on lire dans *Le déterreur* .

Les derniers mots d'*Agadir* : « ***(. . .) je construirai un beau rire s'égouttant des***

rosées ancestrales » marquent l'attachement - manifesté par ailleurs par l'amour témoigné aux grands-parents dont la mort est souvent retracée comme une immense perte - au passé : « ***souvenir mais réinventé passé aux couleurs d'une nouvelle vision, et partant sain neuf.*** » (p. 143) certes, mais passé tout de même accepté et intégré au présent.

Dans *Une odeur de mantèque* , l'écriture qui évoque les ancêtres et notamment les figures marginales, rebelles et mythiques, en vient à arracher l'une d'elles à « ***un vague souvenir d'enfance*** » (p. 149) , « ***le chanteur berbère l'Hadj Belaïd*** » (p. 147) , **« *chantre des chleuhs*** » (p. 148) . C'est alors la mémoire culturelle berbère que les femmes s'acharnaient à transmettre au narrateur (p. 147-148) qui incarne la résistance à travers lui : « ***Ils lui ont fait bouffer le bâton mais la poésie ne voulut point le quitter.*** » (p. 148) .

Remarquons, par ailleurs, que si le père et les ancêtres tiennent une place si grande dans l'oeuvre, c'est que l'écriture n'en a justement pas fini avec eux. Il est en effet, hasardeux de vouloir liquider le problème en termes catégoriques de rejet et de refus, sans saisir le caractère problématique du rapport au père et aux ancêtres lequel est aussi, rappelons-le, un rapport d'identité culturelle.

Il est vrai que nous assistons chez Khaïr-Eddine à un retournement du discours idéologique qui fonde l'identité patrilinéaire, immuable, comme étant un bien et une affirmation, introduisant la virilité scripturaire de cette identité en une parole du continu dont nous allons développer le sens et le symbolisme.

L'étude de la subversion du sacré et du pouvoir à travers la hiérarchie de l'autorité de type sacral conduit à constater, une fois de plus, la puissance de la parole qui s'inscrit comme contre-pouvoir. Non seulement elle transgresse l'interdit de parler du sacré mais, de plus, elle le subvertit par l'agression sémantique. A la violence du pouvoir oppressif qui s'exerce essentiellement par l'imposition du silence et de la censure, s'oppose la révolte langagière. Celle-ci passe par la langue désacralisée et la parole imaginaire. L'écriture du rêve et du fantasme qui restitue tout un imaginaire de l'enfance par le récit mythique et le conte, contrevient aux convenances sociales et morales. Il est significatif de ce point de vue que cela soit exprimé par le biais de la langue française, celle du discours transgressif.

Le discours rebelle transite donc par le biais de la langue française. L'usage dans l'écriture de cette langue désacralisée laïcise celle-ci, contrairement à l'arabe, langue du Coran, le livre par référence et par excellence qui, du fait de sa sacralité première et fondamentale, transcende et sacralise l'écriture et ne permet pas la parole transgressive.

Avec la langue française, « ***il y aurait en quelque sorte passage du sacré, valeur première de l'écriture dans la culture maghrébine, au profane et profanation de la Parole, du Livre par l'écriture laïque*** » ce qui « ***s'accompagne nécessairement d'une violation de tabous dans laquelle le coupable puise la sombre jouissance de plaisirs défendus***. »[405] .

[405] Jean CHEVRIER. « Propédeutique à une étude comparée des littératures nègre et maghrébine d'expression française » in *Traces* : Linguistique/Sémiotique. N°4, Rabat, 1980, p. 14-25.

Paradoxalement, la langue française, langue de l'Autre, ancien agresseur, apparaîtra comme l'instrument de subversion, révélateur du négatif de sa propre société. Le Français va véhiculer tout le discours transgressif sur soi-même et formuler les tensions conflictuelles d'une société en crise, s'instituer enfin en langue du dévoilement.

Cette divulgation à l'Etranger, à l'Autre, s'apparente à une nouvelle violation, à une agression répétée par le regard de l'Autre à travers sa langue. Du fait même de la marginalisation que connaît la littérature de langue française au Maghreb, le Français permet à l'intellectuel maghrébin d'imposer sa parole contestataire, accusatrice et hérétique et de dire l'indicible sur soi.

Le dynamitage étant un principe interne et inhérent à l'écriture de Khaïr-Eddine, il s'en suit que tout est subverti et que tout est instrument de subversion ; la langue française n'échappe pas à cette règle. L'énonciation d'une parole imaginaire qui puise dans un contexte très éloigné de la langue, rend, par son intrusion, la langue, étrangère à elle-même et constitue un autre degré de subversion. Cette parole imaginaire envahissant l'écrit qui, culturellement, a, « ***comme le Coran, avant tout valeur sacrale, et (est) toujours symbole de forte affirmation, valeur sacramentelle, pourrait-on dire (. . .)*** »[406] nous semble être en dernier lieu et fondamentalement la véritable désacralisation et l'ultime subversion.

Mohammed Arkoun écrit à ce propos : ***« L'axe de l'évolution historique du Maghreb est constitué par une dialectique intense et continue entre deux grandes solidarités fonctionnelles de quatre puissances s'opposant terme à terme. Les flèches verticales expriment la situation de domination des quatre puissances (Etat/Ecriture/Culture savante/Orthodoxie) constituées au temps de l'islam classique sur les puissances d'en bas (Sociétés segmentaires/Oralité/Culture « populaire » /Hérésies) qui, à la limite, sont vouées à la disparition par absorption dans l'espace socio-politico-culturel « officiel » .***

Mais on sait, historiquement et sociologiquement, que les puissances d'en bas vouées à devenir des « survivances » , des « substrats » , n'ont jamais cessé de résister à l'action centralisée « jacobine » de l'Etat. On trouve là toute la signification actuelle de la résistance « berbère » (. . .) Plus généralement, les notions de culture populaire, de dialectes, d'hérésies sont toujours vues et définies à partir du « centre » qui veut réduire les marges sociales, culturelles, linguistiques et religieuses à ses propres définitions. »[407]. L'écriture de Khaïr-Eddine théâtralise cette résistance de multiples façons.

Écrire dans ce cas, c'est oser la parole frappée d'interdit, la parole répudiée et censurée. Notons que le terme de censure est commun à la politique et à la psychanalyse. C'est donc à juste titre que nous nommons imaginaire une parole qui s'oppose au discours du pouvoir sacral et moral en même temps qu'elle s'indique elle-même comme hérétique et fantasmatique, doublement subversive.

[406] Gilbert GRANDGUILLAUME. « Langue, identité et culture nationale au Maghreb » in *Peuples méditerranéens* . N°9. Paris, oct. - déc. 1979, p. 3-28.

[407] « Penser l'histoire du Maghreb » in *L'état du Maghreb* (sous la direction de) Camille et Yves Lacoste, Paris/Casablanca : Ed. La Découverte/Le Fennec, 1991, p. 48-50.

Toute une parole de la transgression du sacré et du pouvoir manifeste le refus d'une identité que nous avons dégagée comme étant celle du père, figure symbolique du pouvoir sacral. L'écriture s'insurge contre le discours patrilinéaire sur l'identité, ainsi rejetée car, émanant d'une parole de pouvoir. Lutter contre ce verbe-identité univoque et oppressif constitue le fondement même de l'écriture et sous-tend son projet. De ce point de vue, la pratique scripturale met en place un véritable système langagier de contre-pouvoir par l'émergence d'un autre type de parole.

Il s'agit alors d'une révolte vue comme une profanation de la loi de succession des générations inscrites par et dans le jeu de la mort. La profanation devient acte de destruction symbolique d'appartenance, c'est une mise en exposition de soi sous le regard d'autrui, franchissement d'un interdit social. [408]

Cette entreprise s'effectue dans l'ambiguïté de la survalorisation et aussi la fascination de l'écrit et un rapport avec l'oralité empreint à la fois de fierté et de culpabilité. Que signifie alors écrire ? Que cherche l'écriture à transmettre ? Compte tenu du contexte culturel maghrébin où le signe écrit est en rapport étroit avec le théologique, ne s'agit-il pas alors de le « déthéologiser » ?

2) : « Le corps inaugural ».

Dans la première partie de notre recherche, nous évoquions l'importance de l'espace dans l'oeuvre et l'écriture de Khaïr-Eddine, notamment dans sa dimension « sudique » . Celle-ci se dessine, pour nous, comme « corps inaugural » à la fois réalité géographique et culturelle : le Sud marocain et aussi dimension symbolique et imaginaire : le « sudique » en cela rattaché à l'espace de l'oralité et à son discours tels que nous nous proposons de le comprendre ici.

Parler de « corps inaugural » , à ce stade de notre recherche, c'est montrer la présence, l'omniprésence d'un lieu dans l'oeuvre dont on devine petit à petit, au fil d'une lecture analytique, attentive, qu'il est plus qu'un espace géographique, ce dernier constituant déjà un repère en tant que tel. En effet, si c'est à priori un pays marqué par la présence d'une montagne de plus en plus singulière, il apparaît comme un site associé à un corps physique, celui des femmes du Sud et plus symboliquement celui de la mère, on verra qu'il est surtout espace de parole et qu'il devient matriciel à différents points de vue. Comment le territoire physique, celui du Sud devient-il espace-corps, lieu de parole et d'écriture, c'est-à-dire une matrice scripturale en quelque sorte ? On le voit, ce « corps inaugural » nous projette au coeur même de ce que nous pensons être l'origine de l'écriture de Khaïr-Eddine.

L'omniprésence du Sud dans l'oeuvre constitue l'écriture du retour vers ce lieu qui devient de ce fait non fixe, espace migratoire de va-et-vient. C'est pourquoi, comme nous l'avons relevé plusieurs fois, il y a toujours chez Khaïr-Eddine, par rapport au Sud, un car en partance ou de retour !

Rappelons ici le début d'*Agadir*, livre qui inaugure l'oeuvre : « ***C'est le matin***

[408] Nabile FARES. op. cit. p. 258.

enrobant les derniers toits de ma ville natale tout à fait devant soi l'horizon moite percé de rayons aigus (. . .) l'autocar traîne sa carcasse poussive (. . .) » (p.9) . Notons l'éloignement du pays natal, la séparation qui va dans le même temps commander le retour incessant de l'écriture vers ce lieu. Constatons tout de suite, et c'est ce qui nous intéresse, que l'évocation du lieu inscrit constamment ce va-et-vient de la parole au lieu et du lieu à la parole et que ce mouvement effectue un détour par le corps féminin.

Une odeur de mantèque illustre ce mouvement qui s'accompagne d'une confusion du lieu et de la chair génératrice du « corps inaugural » . La mise en écriture de ce retour (*Une odeur de mantèque* , p. 156-171) à la fois vécu, rêvé et imaginé - pour l'écrivain, alors en exil - opère une plongée dans le corps inaugural de la mère : « C'est de là que t'es sorti. » (p.156) , dit-elle au narrateur de ce souvenir qui affleure le premier à la surface de sa mémoire. Celle-ci associe dans une même expression du maternel des images élémentales : « rivières, torrents, rochers » (p. 156) et le sexe maternel « vu » (p. 156) dans l'enfance.

Les mots pour le dire semblent provoquer une émotion telle que les nombreux points de suspension, d'interrogation et d'exclamation traduisent non seulement le bouleversement créé par cette vision mais aussi celui que fait renaître son émergence dans l'écriture mnésique. Poursuivant son investigation dans le matriciel et l'originel, celle-ci entreprend alors l'évocation de ce long, pénible et pourtant exaltant voyage vers le pays « sudique » , pays de l'origine, hautement féminisé.

Ce retour vers « le roc natal » (*Une odeur de mantèque* , p. 160) s'effectue toujours chez Khaïr-Eddine, en car. Celui-ci « ***porte tout le monde dans son gros ventre*** » (p. 157) . Il constitue ainsi un espace protecteur pour le voyageur qui doit subir un trajet pénible avant d'arriver chez lui : « ***Tout dévorait ici cette terre qui montait vers les vitres du car à l'assaut des voyageurs (. . .) mais tous tentaient d'oublier*** » (p. 158) . Enfin, le car partage avec le voyageur les émotions de l'arrivée au pays : « ***(. . .) en s'essoufflant vers l'Anti-Atlas ! » , en « s'ébranlant*** » [409] à l'apparition de « la montagne violette » .

Ici, la transformation métonymique qui assimile le car aux voyageurs permet d'inscrire le désir dans le mouvement et le mouvement dans le désir, tous deux constitutifs de cette écriture du retour. La mobilité du car est toute chargée du désir qui anime les voyageurs. La mise en branle est mise en mouvement sous l'impulsion du désir.

La transformation agit aussi sur le langage qui livre l'émoi ressenti d'abord dans le désordre des sens, marqué par les nombreux points de suspension (p. 156-159) , puis, qui trouve une expression plus maîtrisée, plus poétique et plus précises des émotions éprouvées : « ***Et brusquement apparaît la montagne violette, le car s'étant ébranlé depuis longtemps. La montagne (. . .) Je me vois là (. . .) J'y suis (. . .) Je suis enfin chez moi (. . .) Pas encore, petit, du calme ! T'es pas encore arrivé (. . .) C'est vrai (. . .) Le car (. . .) L'enlaçant presque (. . .) Bras trop court pour cette masse énorme, trop lent et par là même chargé d'une énergie formidable, d'un désir qui se répercute dans tout le corps du voyageur, l'aveugle au point de maudire le fric, les petits plaisirs de la vie courante, tout, hormis cette montagne douloureusement***

[409] Le verbe « s'ébranler » prenant dans ce contexte d'intense désir un sens très fortement symbolique.

incrustée dans sa peau (. . .) » (*Une odeur de mantèque* , p. 159-160) .

Ainsi, tout ce passage du livre forme un énoncé se déployant sur plusieurs lignes sans interruption, les propositions s'agençant dans un même souffle, sans heurt, les images jaillissant spontanément d'elles-mêmes, avec une puissance créatrice se nourrissant du renouveau engendré par la montagne régénératrice : ***« qu'il retrouve et savoure dans cet insecte de métal qui caresse doucement le roc, lui communiquant ses moindres pulsations, ses rêves les plus secrets, ses joies fastes, balayant ainsi en lui toute trace de honte, toute tristesse, le rééditant à nouveau, jeune homme lavé des doutes ne conservant de son ancienne vie que la douceur, la beauté, être derechef remis en circulation, être neuf qui ne connaît plus la peur, l'angoisse, homme nouveau giclant de cette montagne comme un feu follet, guilleret (. . .)*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 160).

L'écriture retrouve ainsi un pouvoir d'évocation, une harmonie et une force poétique à la mesure de cette montagne vers laquelle elle est toute tendue dans une rencontre exceptionnelle. Féerique, magique, à la fois fuyante et changeante, la montagne « sudique » reste un point de repère fondamental : ***« La montagne s'assouplit quand on va vers elle (. . .) bleue le matin (. . .) A l'est, à l'ouest, où que tu regardes, elle va, vient, toujours plus haute, ne ressemblant jamais à l'image que tu en as gardée (. . .) Violette avec des diffractions simultanément jaunes et mauves quand le soleil l'embrasse par-derrière du côté du levant (. . .)*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 159) . Objet de tous les désirs - « ***Tous reluquent la montagne*** » (p. 159) - elle est bien ce corps avec lequel toutes les retrouvailles sont célébrées par le rituel du sang sacrificiel et par le poème qui chante ces « ***Noces de soleil et d'ombres, de couleurs originelles qui ne procurent plus qu'un apaisement souverain, une antique gloire oubliée sous les fumées et les maléfices dont l'agitation du Nord pétrifie les villes (. . .) Ainsi commencent les retrouvailles de l'homme et du pays*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 160) .

Le retour est ainsi rencontre virginale, comme le suggèrent ces « noces » et l'image de « ***l'exilé (qui) gagne sa maison à pied, portant en bandoulière un sac de toile blanche que le sang de la viande***[410] ***imprègne d'auréoles brunes*** » (p. 162) . Retrouver la montagne natale, c'est donner libre cours au verbe poétique comme le montre la représentation mythique de la montagne, c'est libérer en soi la parole : « ***Et lui-même, enfin, prend la parole et raconte (. . .) Et il parle, parle pendant que tous l'écoutent et se régalent du moindre de ces mots (. . .) suspendus à cette toile d'araignée que son récit tisse progressivement autour d'eux (. . .) les enserrant en elle (. . .) les tenant à sa merci tout le temps qu'il restera dans le bled (...) C'est un dieu tombé du ciel, non pas tombé mais seulement descendu des nues pour quelques mois, le temps de voir comment c'est, de se régénérer un petit coup.*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 163-165) .

Il apparaît alors qu'en se régénérant dans l'espace originel, la parole est elle-même régénératrice de l'être. N'est-ce pas ce qui a motivé un récit tel que celui d'*Une odeur de mantèque* comme la plupart de ceux qui constituent l'oeuvre ? Très souvent, le récit

[410] ***Avec laquelle il fête son retour.***

débouche sur un retour chez soi qui ne manque pas de provoquer à la fois exaltation, régénérescence, interrogation et remise en question. Le lien ainsi établi permet d'aborder le récit à la fois comme un éveil de la conscience individuelle et collective et comme une réappropriation du verbe.

Dans ce sens *Moi l'aigre* constitue déjà une double prise de conscience et de parole, en marquant le retour à une parole réinvestie de sa force primale, celle de « l'autre transe » (*Moi l'aigre*, p. 6) , hors des « ***discours martelés au point de pourrir mon règne*** » (p. 6) , hors aussi de « ***l'introuvable papa qui jargonne*** ! » (p. 6) que récuse d'emblée le narrateur du récit. Nous sommes ainsi dans la contestation et la revendication !

L'exemple le plus significatif de cette écriture qui se nourrit du rapport avec le corpus « sudique » est sans doute *Légende et vie d'Agoun'chich* . Dés l'abord, le ton y est ainsi donné, celui de la connivence, de l'accord et de la réintégration d'un collectif que le « je » des autres textes avait rejeté avec violence. Au contraire, ici, la complicité s'instaure immédiatement à travers la langue, celle du guide-conteur qui s'adresse à « vous » , voyageurs dans l'espace du pays/texte avec lesquels il partage les sensations et les émotions de la (re)découverte d'un lieu : « ***Quand vous débarquez dans un pays (. . .) ce qui vous frappe avant tout, c'est la langue que parlent les gens du cru. Eh bien ! le Sud, c'est d'abord une langue : la tachelhït*** » (p. 9) .

S'énonce alors une parole de partage et d'intense communication émotionnelle. Sans doute, faut-il voir dans l'effacement du « je » , par ailleurs si mis en avant, l'expression d'une pudeur dans l'émotion ressentie par celui qui se dévoilera peu à peu comme « l'enfant du pays » . Or, cette parole fusionnelle du conteur va à la rencontre de ce qui s'associe prioritairement au lieu (re)découvert : la langue, dite maternelle : « le berbère tamazight » (p. 9) , dimension essentielle du pays « déserté » . C'est donc sous le double signe de la langue que prend naissance l'écriture du livre-voyage au coeur de l'espace « sudique » .

Le sens des propos sur l'arganier, élément qui symbolise à lui seul le Sud dans sa lutte pour la survie, sa capacité de résistance, son combat pour la terre, la culture et l'identité dans *Légende et vie d'Agoun'chich* rejoint ce que nous analysions ci-dessus dans l'approche qui se sert de la description et du commentaire, sans doute pour contenir l'émotion de la rencontre. Cette approche n'en est pas moins emprunte de désir et de sensualité et semble différer l'instant de la fusion qui va totalement libérer l'imaginaire : « ***Cela vous émeut tellement que vous vous replongez malgré vous dans le passé.*** » (p. 21) .

Évoquant ces « arbres épineux, mille fois vaincus et mille fois ressuscités » , la parole saisit dans une même étreinte les éléments et les êtres : « ***L'arganier est sans doute le symbole le plus représentatif de ce pays montueux que la légende auréole de ses mythes patinés et de ses mystères dont le moindre effet est de vous nouer imperceptiblement la tripe lorsque vous rencontrez un de ces vieillards éternels dont les rides disent une histoire de sang versé, de lutte pour la survie entrecoupée de joies simples et fugaces***. » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 10) . On aura noté au passage le parallèle entre les arganiers indestructibles, « ***Rien ne vient jamais à bout de leur résistance*** » (p. 9) et les ***« vieillards éternels (. . .) imperméables aux influences corruptrices*** » (p. 12) , tous deux porteurs et gardiens de l'histoire du Sud.

On le voit, cette évocation du Sud, espace concret, physique, n'échappe pas à l'emprise de l'imaginaire par lequel il apparaît à tout instant comme source et lieu narratifs où peut se déployer une parole chargée d'histoire, de mémoire et de mythe, « ***pourvoyeuse des significations cachées du monde*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 10) , à l'instar de la femme berbère, évoquée dans ces premières pages. Élément symbolique de ce lieu auquel elle est identifiée, la femme berbère inspire à l'énonciateur de ce commentaire anthropologique sur le Sud des propos dont la teneur trahit l'emprise de l'imaginaire sur cette parole « sudique » , caractéristique de l'écriture de khaïr-Eddine.

En effet, la femme berbère va générer une représentation physique et symbolique qui sera aussi la promotion d'une part identitaire enfouie, occultée et même sacrifiée dans l'individu, pourtant première puisqu'elle renvoie « ***aux significations cachées du monde (dont) de tout temps, la femme berbère a été pourvoyeuse*** » (p.10) et qui exalte donc cette dimension imaginaire qui fonde l'écriture.

L'énonciateur se lance dans un véritable hymne à la femme du Sud, à travers un tableau paradisiaque où domine une image très colorée et vivante, à l'instar de la montagne évoquée ci-dessus dans *Une odeur de mantèque* . Marquant le paysage du Sud, le rouge et le noir de ses vêtements colorent ce lieu qui est associé à elle : « ***Le Sud, c'est aussi l'habit des femmes (. . .) Comme on le voit, la femme chleuhe, qui vit toute l'année dans sa montagne, est d'abord un être doublement coloré : un être extérieurement rouge et noir.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 10) .

Fortement dominantes dans l'espace évoqué, ces couleurs introduisent - quand on s'arrête au symbolisme universel des couleurs - l'idée d'association du corps de la femme à la terre et au terroir à travers le thème de la fécondité et de la fertilité que sous-tend la couleur noire.[411] Le texte souligne d'ailleurs l'abondance apportée par une nature hautement féminisée, à travers la présence « ***dans chaque maison d'une ou deux vaches laitières*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 11) .

Le symbolisme du noir est doublé par celui du rouge qui renvoie à la force vitale et au mystère de la vie.[412] L'assimilation de la femme berbère au terroir se poursuit dans ce tableau bucolique qui tisse un lien physique et symbolique entre la femme et la nature : « ***Elle composait avec les éléments, elle était les éléments (. . .) Elle se confondait avec la renaissance de la Nature.*** » (p. 11) .

Désir et sensualité caractérisent cet espace flamboyant où résonne le chant libre et épanoui d'un être féminin en accord avec la terre, vivant au rythme du monde et de la nature, donnant libre cours à son désir qu'elle exprime - à travers la scène des jeunes filles bavardant et s'épanchant au crépuscule - et qu'elle provoque aussi, laissant parler son coeur et son corps, circulant librement, travaillant dans la joie et la liberté !

Jeunesse, beauté, épanouissement et liberté sont l'apanage de « cette déesse bienveillante » (p. 11) trônant sur cette nature d'un autre temps que circonscrit tout le passage introduit par « De tout temps » et exprimé dans un passé lui-même porteur du

[411] *Dictionnaire des symboles* . Paris : Ed. Laffont/Jupiter, 1982, p. 671- 674.

[412] *Dictionnaire des symboles* . ibid. p. 831-833.

mythe. « ***Les changements de saison se transformaient en festivités dionysiaques où le désir vital acquérait une dimension propre aux mythologies les plus envoûtantes.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 11) .

Saisie par une profonde nostalgie, l'écriture puise dans la force du mythe qui transfigure la réalité, son propre pouvoir de renouvellement et de transformation de la nostalgie en dynamisme créateur. L'écriture devient alors plongée dans le corps inaugural, celui du « ça a commençé » , évoqué par Khatibi[413], corps de la langue, du lieu « sudique » et de la femme. C'est pourquoi, la perte et la quête du récit est à chercher dans celles du lieu en tant que symbole de ce « corps inaugural » .

Si *Une odeur de mantèque* puis *Légende et vie d'Agoun'chich* illustrent de façon significative le propos que nous tenons ici, un texte comme *Le déterreur* offre lui aussi une belle illustration de ce Sud qui y apparaît comme une parole mythique, celle de la parole-mère, qui est aussi désir. La terre « sudique » y devient alors espace maternel, coupé de la ville où se trouve le père qui répudie. Si dans un premier temps, le Sud est entaché de négativité parce qu'il marque la « répudiation » du fils par le père, il est ensuite vécu comme lieu paisible, exil sécurisant car associé à la mère : « Le Sud ! Le Sud ! Ma Mère, la vraie » , retour au « Ventre du torrent » (*Le déterreur* , p. 119) .

Il est ce lieu maternel, lieu de l'enfance, désormais inaccessible, auquel seules, l'écriture, désir tendu vers cette projection mythique et la parole imaginaire permettent le retour et la fusion harmonieuse : ***« Ma mère que je retrouvai qui n'appartenait plus qu'à moi seul errant dans la montagne chassant la perdrix, la colombe et les lièvres. Grâce à quoi je me suis nourri.*** » (*Le déterreur*, p. 119) . On aura remarqué au passage, l'association à la mère de la nature nourricière ainsi que celle de l'errance et de la liberté, rencontrée aussi dans *Légende et vie d'Agoun'chcih* .

Le rapport avec la mère nous semble aussi suggéré dans le symbolisme et la signification du texte. En effet, la situation de claustration dans laquelle se trouve le narrateur dans son corps-prison, coupé du temps et du monde extérieur, est tout à fait symbolique de l'univers fermé de la femme maghrébine. Que font les femmes cloîtrées dans le monde clos qui est le leur ? Elles racontent des histoires, elles s'échappent par l'imaginaire.

C'est aussi ce que fait la narratrice dans *Les mille et une nuits* pour déjouer ce temps carcéral qu'est la mort et son attente. Le pouvoir sacral qui cloître la femme et enferme le mangeur de morts dans sa tour/prison, son corps, objet de censure tout comme le corps de la femme, ce pouvoir oppressif est ainsi subverti par l'imaginaire. Là encore, le Sud, où se trouve la tour-prison, lieu d'émanation du récit, se fait parole et corps, lieu féminin, maternel, d'un dire, désir et manque, générant le récit même.

Notre étude s'est attachée à montrer comment le verbe du conteur-déterreur restitue par son propre fonctionnement un espace et une symbolique de l'oralité, marqués par la figure maternelle, essentiellement à travers une symbolique de l'espace « sudique » . En cela, l'écriture inscrit ces deux éléments comme parole maternelle, parole-mère, en opposition avec le discours sacral, évoqué précédemment.

[413] *Maghreb pluriel.* Rabat/Paris : SMER/Denoël, 1983, p. 191-192.

En effet, le récit se trouve au coeur de ces lignes consacrées à la femme berbère, célébrée comme initiatrice et nourricière d'imaginaire, porteuse et transmettrice du « désir vital » , détentrice du mystère de la vie et de la création. « ***Pourvoyeuse des significations cachées du monde » , donneuse de « la culture ancestrale*** » par « ***un travail de patience et de méthode qui consiste à nourrir le cerveau de l'enfant de légendes symboliques tout en lui faisant connaître les beautés diverses et immédiates de la terre*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 10) , elle est cette voix et ce corps auxquels renvoie le récit premier et qui « ***maintiennent la mémoire d'un récit et sa primauté généalogique*** »[414]. C'est bien à partir, autour d'elle et vers elle que se déploie l'énonciation de ce tableau introductif dans lequel elle occupe une place centrale.

Elle incarne à la fois un récit premier et perdu ainsi qu'un Sud originel qui s'est décomposé dans l'oubli et la perte de ce récit inaugural et essentiel. La femme apparaît au fil du commentaire comme l'archétype d'une société, autrefois forte et glorieuse mais aujourd'hui en pleine décomposition, de sa splendeur passée et de sa déchéance actuelle. « ***De fines et sveltes qu'elles étaient, elles deviennent adipeuses et lourdes. Et peut-être oublient-elles de communiquer à leur progéniture ce que leur avait transmis leur mère.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 12) . N'est-ce pas à restaurer cet espace-récit premier que s'attache l'écriture du livre et de l'oeuvre tout entière ? La reconstruction du lieu qu'opère cette première partie du livre oscille entre « l'oubli » et la « renaissance » dans « la recherche inlassablement recommencée de soi » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 16) .

Entre l'approche initiale du lieu, faite à la fois de lucidité analytique et de vive émotion (p. 9-10) et la plongée dans la terre-mère qu'annonce déjà le tableau hautement symbolique sur la femme berbère (p. 10-12) , pointent la menace et l'inquiétude devant l'abandon du lieu, du « corps inaugural » qui est aussi abandon de soi (p.12-16) . « ***On ne peut efficacement communiquer avec les autres qu'en étant soi-même bien ancré dans sa culture, le mot culture signifiant ici terre et connaissance viscérale de cette terre.*** » (p. 12) . L'écriture de khaïr-Eddine ne cessera de dire cet abandon, cette perte de l'espace « sudique » , espace de l'oralité, lieu maternel. Rappelons que pour l'écrivain, quitter le Sud, c'est abandonner la mère et cette « ***culture terrienne, organique, qui est la base de toute connaissance*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p.15) dont elle est l'initiatrice.

La terre « sudique » , « terre orpheline » (p. 14) , à laquelle est rivée toute la production de khaïr-Eddine, s'inscrit comme espace de la parole et comme parole elle-même, comme « culture terrienne » qui, s'inquiète de dire le narrateur « ***tend à s'effriter comme sous l'effet d'un rejet collectif*** » (p. 15) . N'est-ce pas d'ailleurs cette inquiétude qui travaille l'écriture lorsque celle-ci s'emploie à restituer par son propre fonctionnement cet espace et cette symbolique de l'oralité ? « ***La perte de l'identité a pour cause profonde la perte des racines.*** » (p. 16) , dit l'énonciateur de ces menaces et de ces inquiétudes.

La fin de la première partie du livre (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 16-21) marque l'arrivée de « l'enfant du pays » dans son village « Tafraout » . Ces retrouvailles sont

[414] Abdelkébir KHATIBI. Ibid. p. 191-192.

scellées dans « un sentiment de paix » et « ***baignent dans une torpeur chaude et quiète*** » (p. 16). Elles donnent lieu à une redécouverte du familier, favorisent l'ouverture du « coeur » (p. 20) . Autant dire que ce retour au pays de l'enfance est incontestablement une plongée dans le lieu maternel : « ***Quel régal après les vins forts de l'errance que le broc de petit-lait saupoudré de thym moulu !*** » (p. 21).

C'est dans la chaleur et l'émotion des retrouvailles, autrement dit un éprouvé corporel intense, que s'opère le passage du lieu à la parole, que va naître le récit de la légende : « ***On est véritablement à l'écoute des musiques de l'enfance (. . .) Cela vous émeut tellement que vous vous replongez malgré vous dans le passé.*** » (p. 21) . Le passé évoqué est celui de la légende de l'ancêtre fondateur. C'est alors que le texte change de registre avec l'énonciation du rituel « Il était une fois » (p. 22) qui inaugure le récit fondateur, à l'instar de l'ancêtre, nomme le lieu originel, « ***appelé Tamda n'Ouqqa, ce qui signifie mer intérieure.*** » (p. 22) , évoque le « grand cataclysme » auquel échappèrent l'ancêtre et sa famille à travers une longue errance.

Ainsi, tous les éléments du mythe fondateur sont mis en place dans cette séquence (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 22-23) , introduite par le rituel du conte, situant un temps non temps, celui des origines, de l'imaginaire et de l'oralité à laquelle il est fait référence ici. « ***La légende » , « on raconte encore de nos jours » , « la chronique dont on ne possède aujourd'hui que des bribes » , « on rapporte*** » et enfin « ***la mémoire et le coeur des hommes*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 22-23) sont autant d'expressions multipliées de l'autre origine revendiquée cette fois-ci par l'écriture, celle de l'oralité en tant que modalité du dire. Il s'agit donc de désigner une double origine, celle de la tribu et celle du récit qui fonde son histoire.

De ce point de vue, la signification des mots qui désignent l'ancêtre et le lieu originels éclaire la portée symbolique du récit né de la plume de l'écrivain. En effet, « Oufoughine » , nom de l'ancêtre fondateur, renvoie au pluriel de « oufough » exprimant en berbère « ce qui sort de quelque chose ». Quant au mot qui inscrit le lieu originel, le narrateur l'explique lui-même, c'est « mer intérieure » (p. 22) . Il ajoutera plus loin que c'était « ***une cité florissante au milieu d'un désert de pierre (. . . .) elle devint redoutable, si inquiétante même qu'on dut la détruire. De là sans doute l'origine de ce fameux cataclysme si vite confondu avec une guerre.*** » (p. 24) . Nous sommes bien dans l'ordre de la parole qui engendre et dans celui de la question de l'enfantement liée à la création comme vide et en même temps nourriture, mère nourricière, dont la fonction est maternelle et aussi dans l'ordre de cet objet dont l'absence et la présence travaillent l'écriture.

Celle-ci ne cesse de montrer que l'espace de l'oralité se situe du côté de la femme et reste marqué par la figure maternelle. Cette dernière est au coeur de scènes-récits, récurrents dans l'oeuvre. Celle de la mère malheureuse, attendant le retour du fils, hante le champ scriptural. Elle y apparaît comme une figure soumise, sous des aspects négatifs qui semblent révolter le narrateur de la plupart des textes. Elle reste liée à la culture traditionnelle dite aussi « maternelle » .

En témoignent le micro-récit dans *Légende et vie d'Agoun'chich* (p. 36-39) , celui de Hmad Ou Namir[415] (p. 68-70) ou encore la légende même d'Agoun'chich qui va abandonner mère, femme et fille pour venger sa soeur et entreprendre un voyage vers le

Nord, véritable marche vers la mort, en tant qu'éloignement de soi, du Sud et de « ***la culture terrienne, organique (. . .) base de toute connaissance*** » (p. 10-12) dont les femmes sont les initiatrices (p. 10) . De ce point de vue, le songe d'Agoun'chich (p. 69-70) qui se réfère à la figure mythique, berbère de Hmad Ou Namir éclaire une dimension du récit qui nous occupe - et sans doute de l'oeuvre de Khaïr-Eddine - dimension liée à notre problématique et à la question du maternel.

Il semblerait que l'écriture cherche à reconstituer une sorte de lieu-temps matriciels, celui de l'origine et de l'ancestral, celui de la légende d'Agoun'chich, épopée primordiale et surtout, le sien, celui de sa propre parole. La multiplication des « on dit » , « on raconte » , « on rapporte » , tournures impersonnelles - n'excluant pas le dialogue, ni le monologue - , l'irruption de l'histoire, la description des villes, qui sont autant de commentaires de la part du narrateur, les diverses sollicitations adressées à « l'auditoire » - rappelons-nous le « vous » de la première page du livre - tout ceci vise à faire du récit le lieu d'une véritable communion dans le voyage à travers l'espace, le temps, l'histoire et l'imaginaire.

C'est dans le plaisir du jeu que se nouent les liens avec « le corps inaugural » , y compris à travers le ton épique de l'écriture de ce livre. Il faut aussi y voir un mode de résistance dans l'ambiguïté entretenue par le verbe du narrateur ! Nous ne nous départons pas de l'argument essentiel de l'épopée : chant d'un combat. La lutte pour la survie ne se trouve-t-elle pas en dernier lieu dans cette revanche de l'imaginaire sur le réel avec lequel il entretient pourtant des rapports ? Le texte devient réceptacle de la mémoire collective, rejoignant « ***la finalité de l'épopée, relative à la fonction vitale qu'elle remplit pour le groupe humain (. . .) pour l'auditoire à qui elle est destinée (qui se la destine) , elle est autobiographique*** »[416] .

Légende et vie d'Agoun'chich se donne à lire comme récit d'une vie collective, commune à Agoun'chich, au peuple du Sud et au conteur-écrivain, lequel insère dans la légende son propre retour au pays (p. 9-21) . La fiction instaurée ici constitue un bien collectif - la légende ne vient-elle pas de ce patrimoine culturel du Sud, de ce « corps inaugural » ? - , un plan de référence et la justification d'un comportement, exaltés à travers le chant de la valeur guerrière et la capacité de résistance.

De ce point de vue, la multiplication des micro-récits constatée dans le chapitre de présentation (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 26-47) pose ces derniers comme des jalons, des repères, malgré leur fugacité, face à la constante menace de disparition qui pèse sur la mémoire, l'histoire et la culture du lieu. Ils figurent la préservation de cette « énergie vitale » maintes fois évoquée par l'écriture et qui transporte celle-ci, non pas vers la fin du chapitre mais plutôt vers son inachèvement grandiose qui a valeur d'éternité : « ***On alimentait constamment ces gigantesques foyers. Par-delà les siècles et les millénaires, les croyances des races et les tumultes de l'histoire, les hommes répétaient les gestes de leurs ancêtres communs, adorateurs de l'énergie vitale. Ils communiquaient secrètement avec le principe cosmique élémentaire comme si***

[415] Appelé aussi « complexe de Hamou » , déjà évoqué dans *Le déterreur* .

[416] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 109.

quelque atome essentiel reflétait en eux l'instant critique du « big-bang »[417] ***primordial quand l'univers fut créé à partir de l'explosion d'un noyau d'une densité incalculable dans un embrasement démesuré***.» (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 46-47) .

Opérant toujours dans l'imbrication du réel et de l'imaginaire, la narration rend bien compte de la proximité du sacré et du profane dans le monde de l'oralité qu'est l'univers des deux voyageurs que sont Agoun'chich et « le Violeur » (p. 55-58) , L'acte religieux lui-même est emprunt de paganisme et d'irrationnel. Elle fait apparaître la présence au sein des mêmes individus de l'instinctif - qu'illustrent bien les deux personnages dans leur aisance face à une nature rude mais aussi dans leur attitude de méfiance vis-à-vis des autres - et de la force, de l'honneur et de la virilité, incarnés par le vieillard qui parraine en quelque sorte le voyage d'Agoun'chich et du violeur.

L'espace génère le rêve et une parole faite de songes, de mythes, de croyances et d'obsessions. Avec ses mystères et l'imaginaire qu'elle suscite, la montagne est lieu de diverses rencontres avec les ombres qui l'habitent, rencontre avec l'Autre, le féminin en l'occurrence et rencontre avec soi. Dans cet espace magique, les êtres se structurent et gagnent en épaisseur. Pour ces êtres de légende que sont « le Violeur » et Agoun'chich, les manifestations irrationnelles, le rêve, le songe sont primordiaux. Or, le rapport avec l'irrationnel et le rêve - celui du « violeur » (p. 64-67) notamment - permet une triple révélation : l'ombre de la mort, ce qu'est Agoun'chich qui parle ici de lui-même, ce qu'est son double antithétique, le violeur et la double postulation de la figure qu'ils symbolisent tous deux.

Dans une telle insécurité, celle de l'espace scriptural figuré dans le livre par l'espace du voyage, espace féminisé de la nature[418], la parole va mettre en oeuvre sa fonction protectrice. Ainsi, face au mauvais présage, le violeur, parti à la chasse, se parle à haute voix (p. 62-63) , parce que les mots prononcés ont une présence si forte qu'ils peuplent cet espace générateur d'imaginaire. Il suscite une écriture qui évolue d'apparitions en rêves et qui reste sous l'emprise de l'imaginaire.

Le récit se déroule entre songe et mythe (p. 69-70) et narre toujours l'exil, ici « l'exil céleste » (p. 69) et le combat sur soi. Une nouvelle fois, la figure maternelle surgit dans la narration d'un songe d'Agoun'chich qui s'inspire du mythe, récurrent dans l'oeuvre, de Hmad Ou Namir qui fonctionne comme une mise en abîme d'un autre mythe rapporté par l'écriture, celui de Hmad Ou Moussa. En instaurant la confusion entre songe et mythe, revisité par Khaïr-Eddine, l'écriture incite au parabolique, c'est-à-dire à voir dans les songes narrés, la métaphore de tout le récit ainsi qu'une similitude de situation avec la propre vie d'Agoun'chich. Nous avons alors en quelque sorte une forme de récit dans le récit. Celui d'Agoun'chich, qui est déjà une légende, se comparant au mythe, celui de Hmad Ou Moussa ou encore comme ici, celui de Hmad Ou Namir. Quoi qu'il en soit, c'est le symbolique et l'imaginaire, de façon générale, qui restent la référence dans cet univers de l'oralité.

[417] L'écriture de Mémorial sera porté par celui-ci.

[418] Que nous évoquions déjà dans la 1e partie.

C'est bien dans cette oralité que le récit trouve le fil conducteur qui le mène, non pas au voyage vers le Nord mortel, qui n'aboutira d'ailleurs jamais, mais dans une plongée dans le mythique lui-même habité par la mort. Le récit se constitue par couches successives, dans l'évocation de divers mythes et la narration de songes significatifs quant au sens du voyage entrepris. Notons alors l'adhésion de l'écriture au mythe, c'est-à-dire sa capacité de se couler dans ce type de langage.

Ainsi, l'opacité du mythe ou encore celle du songe joue paradoxalement comme élucidation de l'être qui est vu à travers les mythes ou les songes qui l'habitent. Les personnages sont saisis par ces identifications au mythe. Constituant habituellement une mise à distance, le mythe établit ici (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 71) une proximité. Cette saisie de l'être par la pensée mythique qui est ici toute puissante, s'accompagne de l'idée que le mythe fonctionne comme une protection dans ce voyage vers le Nord. C'est là, sans doute, un exemple intéressant de ce lien entre lieu et parole, notamment imaginaire, à travers « le corps inaugural » .

De la vallée des Ammelns à Taroudant (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 55-89) , se déroule un très long moment du voyage qui inscrit un espace-temps de la mémoire, de l'imaginaire, des mythes, d'une grande plénitude poétique. Une dimension symbolique reste attachée à cette traversée d'un espace dont les indications géographiques ont la particularité d'inscrire des entités singulières telles que : « la/cette montagne » ou encore « la vallée » .

L'oralité circonscrit ainsi son lieu matriciel ; ici domine une réalité où l'imaginaire, la fiction, le rêve et l'irrationnel donnent un sens à la vie : « ***A mesure que le jour montait, les criquets et les cigales amplifiaient leur chant pareil à la voix du saint protecteur de ces éternels errants. Le glou-glou des eaux dégorgées par le roc fatidique baignait cette progression d'une cadence cérémonieuse où se devinait forcément la danse des esprits coureurs ; mais ce n'était que le soleil irradiant des images de déshérités invectivant, face à la mer, leur destinée tortueuse.*** » (p. 72-73) . L'intégration à la vie du mythe et de la pensée magique paraît alors naturelle.

C'est sans doute dans le vacillement des choses que s'insinuent la vérité du monde et celle de l'être. C'est bien à un commencement, sans cesse renouvelé, à une naissance qui se produit d'abord dans le jaillissement sonore des eaux primaires et maternelles, né de leur fusion avec la montagne - la nature étant ici alliance d'éléments opposés - que se rattache l'écriture.

De même, « le chant » , « la voix » , « le glou-glou » semblent émaner de ce « corps inaugural » à la fois, « roc fatidique » , « montagne impénétrable » et lieu d'une féminité qui s'inscrit en creux et en plein. En effet, c'est bien avec elle que s'effectue cette séparation douloureuse et prolongée, à travers les mythes, notamment de Hmad Ou Moussa et Hmad Ou Namir dont le propos essentiel est cette séparation d'avec le maternel, à travers les diverses apparitions de femmes qui accompagnent, au sens d'assister, cet éloignement difficile ou encore à travers l'adieu à la famille. Chacun de ces aspects participe en quelque sorte à cette épreuve d'éloignement, véritable travail de deuil.

Objet à la fois refoulé - ce sera dit plus loin par Agoun'chich (p. 79) et pourtant très

présent dans l'espace, dans l'imaginaire, dans la mémoire et enfin dans l'écriture, la féminité est ce corps absent/présent qui habite l'écriture de *Légende et vie d'Agoun'chich* et sans doute de l'oeuvre tout entière. Figure matricielle, se confondant avec celle de « ***la montagne impénétrable et matrice*** » , la féminité serait-elle cet objet fui et recherché, voilé et dévoilé par l'écriture en une érotique du texte où, entre manque et absence, elle serait recherchée dans le corps à corps avec les mots, dans ce désir de matérialisation sonore, plastique, charnelle de la parole ?

Au regard de cet aspect, l'arrivée des deux voyageurs, à Taroudant (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 89) correspond à une « sortie » de l'espace de la montagne-matrice ; toutes les rencontres préparant cette sortie-séparation mettent en scène la féminité évoquée.

Nous assistons à un dévoilement progressif des êtres et des événements. Le temps de ce dévoilement et de cette élucidation correspond à l'aube qui marque aussi l'irruption de l'histoire et du réel, appuyée par l'indication dans le texte de termes géographiques : Gharb, Taroudant ou d'individus que l'histoire de la région retient comme traîtres, Haïda Moys, par exemple (p. 74) . L'aube, c'est aussi l'inscription du mythe dans le réel historique, apportant ainsi une nouvelle élucidation.

Cette élucidation est d'abord celle de la vie d'Agoun'chich, son « ***amour de la terre*** » (p. 74) mais aussi son désir d'ailleurs : « ***Agoun'chich ne songeait vraiment qu'à ce lointain pays dont on lui avait vanté la richesse et d'où lui parvenaient par bribes, comme des rêves évanescents, des images alléchantes. Cela bouleversait son existence et le précipitait vers l'inconnu.*** » (p. 75)[419] . Élucidation, le mythe est aussi incarnation dans la propre vie d'Agoun'chich lorsqu'il se sépare de sa fillette et de sa femme, à l'instar de Hmad Ou Namir ou de Hmad Ou Moussa qui ont quitté leur mère.

Tel est le sens de ce passage dans la méditation d'Agoun'chich : « ***Ils houspillaient la Femme, disant qu'elle était la plus grande calamité (calame ?) - Qalam ou Stylet (. . .) ; ils ignoraient que la Femme disséminée en eux-mêmes gardait les hauts sangs de ce qui leur échappait (. . .) ils étaient dérisoirement mauvais (. . .) et si simples, autour des pierres tronquées, qu'ils en vinrent aux mains.*** » (p. 79) . Au-delà de la question de l'androgyne et de la part de féminité qui existerait en tout homme - la propre situation d'Agoun'chich qui porte en lui sa soeur comme tout homme cache cette femme « tuée » en lui, étant symbolique à cet égard - ce qui nous intéresse ici, se trouve plus dans le rapport établi entre « Femme » et « *Qalam ou Stylet* » , c'est-à-dire l'écriture.

Dans le jeu de mots et des mots et caractères, l'italique introduisant en quelque sorte une écriture cachée, voilée à l'instar de la féminité, le texte éclaire un aspect de la création - dont la femme constitue une référence par son pouvoir de donner la vie - dans lequel le féminin intervient de façon significative et symbolique. Restaurer jusque dans la

[419] Notons le parallèle avec la page 11 où il est dit des femmes : « Elles devaient parler d'amour et d'innocence ou rêver à ces villes surpeuplées où elles vivent aujourd'hui, adultes et harassées, dans l'énervement, le tumulte et la pollution. (...) le commentaire soigneusement introduit qui louait plus que de raison les bienfaits du déracinement opérait dans leur conscience captatrice comme une subversion ou tout au moins y déclenchait-il un désir de fuite irrépressible. »

chair des mots - que le jeu sur les caractères tente de matérialiser - le rapport avec « le corps inaugural » , initiateur au langage et à l'imaginaire, n'est-ce pas ce à quoi s'applique l'écriture ?

Celle-ci n'a jamais cessé de rappeler son rapport avec le féminin, déjà au niveau des textes précédents, de façon plus ou moins explicite. Tout le propos de ce dernier récit de Khaïr-Eddine se situe au coeur de cette féminité perdue, occultée et avec elle une langue, un imaginaire, une culture, essentiellement organiques : « ***la Femme disséminée en eux-mêmes gardait les hauts sangs de ce qui leur échappait (. . .)*** » . Rappelons que le livre s'ouvrait sur cette question.

Au moment de quitter le Sud, Agoun'chich repense à Hmad Ou Namir, notamment lorsqu'il revoie sa propre femme (p. 75) et évoque cet éloignement d'avec le féminin dans son monologue aux confins du rêve éveillé et de la méditation - « ***tu avais les yeux ouverts, mais tu dormais*** » , lui dit le violeur (p. 79) - . Les mots mêmes de ce monologue prennent forme dans l'écriture dont le support semble être à l'instar de ce ***« rouleau de papier qu'il déplia précautionneusement, non pour examiner l'écrit mais pour en humer l'effluve immémorial*** » (p. 77) . L'écriture est alors ce site qui fonctionne en tant que chair dans le corps, intériorité référentielle : « ***alors, il vit des sorcières ardentes et des ténèbres entrecoupées de zébrures plasmatiques et il sentit que son corps et son esprit n'étaient qu'une exhalaison élémentaire*** » (p.77). Écrire, reviendrait-il aussi à rejouer le mythe de Hmad Ou Namir ?

Il apparaît en tout cas que le voyage comme l'écriture consistent à traverser un espace à la fois géographique et imaginaire, hautement féminisé par la présence de différentes figures féminines - la folle, la fillette, la femme et les mères des deux contes mythiques - mais aussi par une multiplicité de cavités, de grottes et de lieux symboliquement féminins. De ceux-ci, il est toujours dit que les deux voyageurs s'y sentent en sécurité et protégés. *Légende et vie d'Agoun'chich* serait-il une traversée de la féminité ? Ce parcours, véritable labyrinthe où le violeur et Agoun'chich « ***se faufilaient à coups de flingue et de ruse*** » (p. 80) semble se peupler de visions de plus en plus irréelles au fur et à mesure qu'ils tentent de s'éloigner de son espace.

Cette marque du féminin sur cet espace du mythe et de l'imaginaire trouve son expression la plus significative dans l'apparition du « lieu hanté » (p. 80-89) - déjà présent dans *Une odeur de mantèque* - dans lequel Agoun'chich et le Violeur effectuent un voyage onirique mais aussi une rencontre avec les morts. Cette séquence du texte donne lieu à une narration qui n'est pas sans rappeler le texte référentiel des *Mille et une nuits* . Les belles jeunes filles, les éphèbes, la magie de ce lieu paradisiaque ne doivent pas faire oublier qu'il s'agit là d'une étape symbolique dans ce parcours qui prend décidément des aspects initiatiques. En effet, une mise à l'épreuve y attend les deux voyageurs. Notons aussi que c'est là une étape qui précède l'arrivée dans la cité de Taroudant, c'est-à-dire la sortie de l'espace « sudique » .

Si le voyage dans le lieu hanté est marqué par la rencontre avec une féminité fantasmatique qui attise le désir sexuel des deux voyageurs, il éclaire surtout les deux aventuriers sur ce qu'ils sont et sur leur destinée. De ce point de vue, la féminité rencontrée ici participe au parcours initiatique. Celle-ci est non seulement gardienne mais

aussi guide. Ainsi, la jeune fille, à la fois démone et fée, met l'accent sur l'errance et l'exil des deux voyageurs : « ***Mais nous vous aimons puisque, au fond, vous êtes des proscrits et que vous n'avez jamais su vous établir nulle part***. » (p. 82) .

La séquence de la fuite de Taroudant par le trio constitué par Agoun'chich, le violeur et le caïd (p. 102-109) renouvelle le procédé du simulacre, du masque, du déguisement tout en jouant sur l'ambiguïté homme-femme, déjà présente ailleurs. En effet, la veille de cette fuite, la nuit, Agoun'chich suggère au caïd recherché par le colonisateur de s'habiller en femme pour quitter Taroudant. Le stratagème imaginé la nuit, toujours propice à cette activité, sera mis en application à l'aube du départ du trio, en route vers le village du caïd.

Une fois de plus, le féminin semble venir au secours des hommes et des errants. N'est-ce pas lui qui a évité la mort, une première fois à Agoun'chich, lorsque sa soeur est tuée à sa place ? Ici, il permet au caïd d'échapper au colonisateur donc à la mort aussi. Sur un plan plus symbolique, l'enveloppe de feuillage dans la grotte qui va permettre à Agoun'chich d'échapper à ses poursuivants, tout en renaissant à travers son surnom, a un rapport avec le féminin. Enfin, celui-ci est aussi présent dans la montagne protectrice où les deux voyageurs ont rencontré la jeune fille qui les a guidés et « ***a ouvert les yeux à Agoun'chich*** » (p. 83) , leur évitant ainsi des erreurs fatales.

Les femmes participent aussi à la résistance évoquée par le récit, que ce soit celui du caïd ou celui du narrateur. Enfin, n'est-ce pas pour la montagne, symbolique du féminin, que s'effectue la résistance des Berbères ? Si Agoun'chich troque son désir de venger sa soeur par celui de s'associer à la résistance berbère dans « une vraie guerre » , c'est bien que ces deux raisons de se battre se rejoignent dans une même idée. L'honneur des Berbères tellement en question ici ne renvoie-t-il pas aux femmes, celles-là mêmes qu'évoque le prologue du livre ? Rappelons, une fois de plus la présence symbolique du féminin dans ce récit viril, dans lequel les hommes, principalement les grandes figures du texte, comme Agoun'chich ou encore le caïd-résistant, sont sans cesse sous la menace de la mort.

Ainsi de l'élément fondamental et vital du village qu'est « ***l'agadir immémorial (. . .) dont la clef ne quittait jamais l'aïeule la plus âgée du clan. »*** (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 110) ! Gardienne de ce qui symbolise à la fois l'origine, contenue dans « l'immémorial » , les valeurs matérielles que renferme « l'*agadir* » , les archives et la mémoire, la femme berbère assure la survie du groupe, dans tous les sens du terme. « ***Les femmes qui les avaient tracés n'en connaissaient certes pas le sens, mais leur mémoire restituait cette écriture de mère en fille depuis des millénaires.*** » (p. 113). Les femmes sont ici désignées à la fois comme conservatrices d'une écriture première mais aussi en tant que symbole de celle-ci.

Or, dans ce récit guerrier et épique, de combat, de résistance et de mémoire dans lequel les femmes ne sont apparemment pas sur le devant de la scène, il semblerait qu'elles occupent, en fait, un rôle essentiel. Celui-ci se situe à un autre niveau qui figure un autre combat, sans doute plus important que celui qui se déroule dans l'univers des hommes : celui de la préservation de la mémoire et de la culture, c'est-à-dire de l'identité. *Légende et vie d'Agoun'chich* serait alors à lire comme récit évoquant le pouvoir occulté des femmes qui accomplissent depuis toujours ce travail de création, de préservation et

de mémoire, celui-là même que l'écriture prend en charge, « gard(ant) les hauts sangs de ce qui échappe » , comme le disait Agoun'chich à propos de « la Femme disséminée » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 79) en l'homme.

A la lumière de cette nouvelle phase du récit, on peut voir la halte à Taroudant colonisée, comme une parenthèse dans le texte qui revient, à chaque fois qu'il le peut, à l'histoire et à la culture berbères. L'écriture s'empresse de replonger dans l'univers harmonieux d'avant la déchirure : « ***A un certain moment, la nuit plongea la place dans une féerie vague : les femmes emmitouflées dans leur haïk blanc semblaient des nymphes et les hommes des demi-dieux en quête d'aventure. Tout en haut coulait une rivière où la pleine lune ouvrait comme la margelle d'un puits d'eaux troubles***. » (p.113-114) . Cette échappée vers la pensée mythique et magique où les femmes sont des « nymphes » et les hommes des « demi-dieux » rappelle que nous sommes dans une forteresse qui, à l'instar de la montagne, est « imprenable » comme la montagne « sudique » est « impénétrable » ; elle ramène l'écriture vers cette intériorité du matriciel dans laquelle, elle situe « le Berbère » en tant qu'histoire, culture et identité.

C'est bien dans cette matrice - la montagne, la forteresse, l'écriture - que circule une parole d'oralité, la geste berbère que réanime l'arrivée au village. Celle-ci donne lieu à des scènes de la vie berbère d'autrefois qui confirment le voyage comme parcours dans la culture et l'histoire berbères. Le village retrouvé est lieu de célébration de la mémoire. Toutes les figures qui vont y apparaître, celle de l'aïeule, des femmes en général, celle du raïs et même celle d'Agoun'chich, sont des figures de mémoire. Leur apparition rappelle la prédominance de la parole et du récit dans la vie collective.

Nul doute qu'ici (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 118) la féminité évoquée, gardienne de la mémoire et de la culture, féminité au savoir à la fois théologique et ésotérique, est glorifiée comme salvatrice, non seulement de la fillette que sauve l'aïeule mais aussi des êtres. Toute puissante sur leur mémoire où s'inscrivent comme repères fondamentaux et fondateurs, ses gestes, ses paroles et ses actions, cette féminité a aussi à voir avec l'écriture, matériellement présente dans la demeure à la fois mystérieuse et paisible de la vieille femme : « ***un peu partout, des tas de vieux livres, des pots de terre soigneusement bouchés, des encriers et des plumes de roseau*** » (p. 118-119) . Voilà qui renoue le lien scriptural et symbolique avec le « *Qalam ou Stylet* » qui associait déjà (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 78) la femme à l'écriture !

La propre mémoire du texte qui établit ces parallèles, tisse des liens symboliques par lesquels se dessine la figure féminine, chez Khaïr-Eddine. Ainsi, la demeure de la vieille femme vivant seule - dont les traits et les caractéristiques l'assimilent à l'aïeule, gardienne de l'« *agadir* » , évoquée à l'arrivée au village du caïd (p. 110) - génère une description qui n'est pas sans faire penser à un rapprochement avec le roc et la montagne matricielle : « ***C'était une maisonnette sans étage édifiée au flanc d'une roche crevassée par des fongosités épineuses. (...) L'isolement de l'habitation lui conférait un pouvoir magique, mais en dépit des mystères dont elle paraissait faite, il s'en dégageait une paix profonde.*** » (p. 118) . Une sorte d'identification s'établit entre la vieille femme, sa demeure et la montagne dans laquelle l'une et l'autre sont comme incrustées. L'identification fonctionne d'autant plus que en tant qu'aïeule, la vieille femme renvoie, comme la montagne, à la culture, à la terre, au « matrimoine » . L'une comme l'autre

restent le symbole de la terre et de l'identité « sudiques » .

Par ailleurs, l'aïeule rappelle ce personnage de vieille femme seule, rencontré dans les deux mythes importants de ce livre, ceux de Hmad Ou Moussa et de Hmad Ou Namir. L'aïeule dont l'image se confond parfois avec celle de la mère, notamment celle de ces deux récits, traverse ainsi sous différentes formes et à travers un symbolisme multiple, tout le livre de *Légende et vie d'Agoun'chich* . N'est-ce pas à son univers que se réfèrent l'écriture et l'esthétique du livre ? Dans l'épisode de la fillette piquée par un scorpion et sauvée par l'aïeule, le tableau les réunissant, elles et la mère de la fillette, c'est-à-dire les trois générations de femmes, est marqué par cette confusion des images féminines qui contribue à constituer la figure de la féminité que nous évoquions.

Dans l'écriture, celle-ci reste associée à la sainteté. Or, cette notion de sainteté semble prendre dans l'écriture de Khaïr-Eddine, notamment dans ce livre-là, une valeur presque définitoire du féminin, tout en ne l'enfermant pas dans la chasteté qui accompagne habituellement la sainteté féminine. En effet, la sainteté évoquée renvoie à cette capacité et à cette fonction de la femme qui dans le monde berbère a toujours été « ***pourvoyeuse des significations cachées du monde*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 10) , tout comme ici elle sait « ***vivre au rythme du cosmos sans jamais oublier la Terre.*** » (p.118) , ou encore « ***guérir et éduquer les populations faméliques et belliqueuses d'une partie importante de l'Anti-Atlas***. » (p.118). Ainsi telle qu'elle apparaît ici comme ailleurs dans l'oeuvre, la figure féminine demeure rattachée à un accomplissement de soi.

Au moment de quitter sa montagne et sa vallée, Agoun'chich semble rechercher la protection de la légende à laquelle « ***il croyait comme il croyait à l'existence des êtres surnaturels et aux forces occultes des ténèbres qui l'avaient toujours préservé d'une destruction imminente.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 140-141) . La séparation avec le lieu natal et maternel s'effectue certes dans « ***un regard plein d'amertume*** » (p. 140) mais aussi dans la protection de l'oralité et de l'imaginaire maternels. Cette fonction talismanique de la légende et du surnaturel qui préservent Agoun'chich de la mort dans un monde en agonie semble aussi fonctionner pour l'écriture du texte. Aux portes de Tiznit, celle-ci s'arrête pour la dernière fois sur le lieu même de la légende, de l'oralité, du surnaturel et de l'imaginaire « sudique » .

Besoin de l'écriture d'évoquer encore une fois la montagne dont Agoun'chich « connaissait les détours les plus secrets » (p. 139) ! Trouble aussi de quitter, d'abandonner son espace : « ***Il n'était pas facile de vivre dans une grotte en pleine montagne. (. . .) Agoun'chich qui savait que cet hiver-là serait terrible, résolut d'aller à Tiznit.*** » (p. 139-140) ! Dès lors la séparation va s'inscrire dans ces images faites justement de surnaturel et d'imaginaire mais aussi de visions apocalyptiques figurant « ***le vieux monde (. . .) irrémédiablement englouti*** » (p. 139) dont Agoun'chich prend conscience.

Or, la voix des Anciens paraît d'autant plus nécessaire dans cet univers déroutant, ce « là » dans lequel Agoun'chich se retrouve : « ***Agoun'chich aussi était là. (. . .) Agoun'chich, qui en avait vu d'autres, observa encore quelques instants la scène tragique*** » (p. 149-150) . Face à cette scène violente s'ajoutant aux précédentes pour témoigner d'un monde en dégénérescence et qui apparaît comme le symbole tragique de la capacité d'affronter la mort avec dignité - tel est le propos même de l'épopée -

Agoun'chich se préserve de la mort par et dans la voix même des Anciens qui est là, présente en lui et qu'il fait vibrer en lui : ***« (. . .) il existe pourtant des gens dont le corps ne se corrompt pas dans la mort. »*** (p.150) , tel est le soutien que lui apporte cette voix intérieure traversée par la mémoire ancestrale.

Le raïs-poète en est la preuve parce qu'il en restitue la capacité de se raconter. La force et la vitalité de la communauté est reflétée dans le désir narratif que concentre en elle la figure du raïs-poète. C'est à lui que le caïd, de retour dans son village, demande la narration de la vie du groupe. Cette narration faite par le raïs-poète constitue au-delà du simple témoignage ou compte-rendu, la preuve confirmée par le fqih et les Anciens (p. 121) , de l'importance de son rôle au sein du groupe.

Il est par sa présence récurrente tout au long de cette séquence du village le symbole même de cette culture orale tellement importante pour le groupe qui semble trouver ici dans le fait de raconter - car tous les personnages mis en scène ont quelque chose à raconter - l'expression même de sa vitalité et de célébrer sa cohésion retrouvée. Le narrateur se joint à cette pratique de la parole narrée en se livrant à son tour au récit de tel ou tel fait. Ainsi, l'apparition du personnage « pantagruélique » de « *La Carrière* » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 121-122) donne lieu à une scène cocasse à travers laquelle, là encore, le narrateur note la diversité de cet univers de partage où chacun a sa place et la parole.

Au-delà de la quête « sudique » , il y a, nous semble-t-il, une recherche qui pointe une dimension plus universelle et plus cosmique, comme le laissait penser le tableau mythique de la femme berbère dans *Légende et vie d'Agoun'chcih* .

Retrouvant sa fonction première et inaugurale qui s'origine dans le corps, la forme poétique naît dans *Mémorial* de l'impact mutuel des techniques de l'oral et de l'écrit, de la variété des codes, des langages et des paroles :

« Il n'y a là qu'un conte ancien, le mémorial
d'un être igné. . .
Ainsi parlait-il - et le silence ourdit,
terrible, la violence
- de l'Ouragan (. . .) » (p.9) .

L'ouverture du recueil situe le poème du monde et de l'être, confondus dans la même genèse et pris dans les « circonvolutions et (les) ocelles » (p. 9) dans une parole originelle, enracinée dans la mémoire et le corps, se déployant dans une quête terrienne.

En effet, cette errance à travers le monde, saisie de soi et de l'Autre, s'effectue aussi dans et par une recherche dans et de la terre. Se développe alors une pensée de la trace, opposée à celle du système qu'elle tente de détruire, à travers cette quête d'un lieu de survie, espace de dépassement dans lequel s'inscrivent l'histoire et l'être multiples de l'humanité. Cette pensée de la trace va chercher dans « la voix simple de la terre» (p. 18) la parole errante et partagée.

C'est ici qu'on peut lire l'espace, notamment dans sa dimension « sudique » , comme trace de l'inscription généalogique, comme isomorphisme de la topographie et du symbolisme social et comme description de l'environnement symbolique. « ***La vraie désignation symbolique est issue du lieu de la mère et non pas du lieu du père*** »[420] .

De ce point de vue, la dépossession territoriale apparaît bien comme un signe de malédiction qui travaille l'écriture des textes tels que *Agadir*, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , pour ne citer que ceux-là.

Cette déterritorialisation-malédiction, en rapport avec le maternel, est au coeur des mythes de Hmad Ou Moussa et de Hmad Ou Namir, récurrents dans l'oeuvre. En ce sens, on peut dire que cette dernière est travaillée par la quête de l'ancrage territorial qui demeure liée à celle d'une restitution symbolique du nom, restitution importante dans le conte[421] . N'est-ce pas le propos même d'*Agadir*, le narrateur étant l'auxiliaire de cette restitution ? *Agadir* est aussi le livre de l'effondrement symbolique qui se lit dans l'écriture comme trace laissée par la douleur de ces changements. Ce premier récit constitue dans le même temps la manifestation d'un désir d'inscrire dans la mémoire blessée de l'écriture quelque chose qui serait de l'ordre d'une richesse symbolique d'une inscription nominative acceptée, reconnue, défendue.

En cela, le « sudique » serait une manière de parler du nom, en parlant de l'habitation en tant que lieu d'inscription symbolique nominative. La parole-mère ne serait-elle pas ce lieu, en tant que « corps inaugural » , à la fois géographique, territorial et référence identitaire ? Ne marque-t-elle pas la garantie d'une situation d'appartenance, condition nécessaire pour une existence reconnue dans le lieu social[422] , que l'écriture s'invente dans l'acte même de création que figure le néologisme « sudique » ? Le « sudique » devient alors lieu du symbolique, au-delà de la langue-culture où se joue le sens des relations humaines. Lieu et oralité sont liés dans la mesure où l'oralité s'inscrit dans un lieu, alors que l'écrit n'a pas de lieu.

Or, « l'écriture raturée d'avance » dont nous avons vu qu'elle est aussi écriture de l'illimité, en tant qu'écriture de l'inachèvement, renvoie à cet autre illimité qu'est l'illimité féminin que symbolise l'illimité du cercle et de la sphère[423]. C'est aussi l'espace de la halqa, celui de l'oralité, introduisant à l'espace matriciel de la parole-mère. L'oeuvre de Khaïr-Eddine est sans doute là, au coeur de ce paradoxe entre le lieu et le non-lieu, le dire et l'écrire.

Nous avons vu comment le théâtre est le lieu où les voix finissent par se diluer, perdent de leur force et sombrent dans la soumission à l'ordre régnant. Elles sont alors couvertes, à la fin de la pièce qui figure dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , par la voix sans corps du fantôme Ouf. De la voix tragique du Raïs, voix du groupe, porteuse d'une mémoire ancestrale qu'incarne « ***Iguidr, cet aigle qui s'effrite dans le ciel. / (et) perd ses plumes !*** » (p. 89) , annonçant la catastrophe identitaire, à celle, sarcastique et caricaturale du fantôme « suicidé » (p. 126) , la théâtralisation de la lutte

[420] Nabile FARES. op. cit. p. 247.

[421] Vladimir PROPP. *Racines historiques du conte merveilleux*. Paris : Gallimard, 1983.

[422] Nabile FARES. op. cit. p. 245-246.

[423] « La sphère est matrice et cercueil des formes. Tout en sort, tout y revient. » Elie FAURE. *L'art antique* . Paris : Le livre de poche, 1966, p. 296.

pour le pouvoir et l'identité tourne à la carnavalisation.

Déjà présente dans la représentation ubuesque du caïd (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 101-111) et celle du roi (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 117-121) , ainsi que dans la scène parodique du mariage berbère (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 112-116) , celle-ci introduit une autre fonction du théâtre chez khaïr-Eddine, qui serait thérapeutique, réparatrice et structurante, à l'instar du psychodrame. Il serait la tentative de reconstruction dans l'écriture du lieu qui lui manque.

Rappelons comment l'écriture se fait à maintes reprises remémoration de cette scène symbolique qui tourne autour de l'apprentissage du Coran et en même temps de l'écriture, évoqué dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* (p. 56-136-156) . Cette récurrence dans l'oeuvre lie à chaque fois la séparation avec le maternel et la violence du premier rapport avec l'écriture et le sacré. Que le projet scriptural de Khaïr-Eddine soit à la fois de subvertir la sacralité de l'écriture, de refuser toute norme, toute image ou tout schéma directeur et traditionnel en matière littéraire et d'établir des rapports très complexes avec l'oralité inaugurale, celle d'avant l'écriture dans laquelle la figure maternelle occupe une place essentielle, voici un éclairage important pour cette étude, apporté par le récit de la mémoire.

On sent bien que celui-ci, comme tout récit chez Khaïr-Eddine, est écriture et parole en état de surenchérissement l'une par rapport à l'autre, par la subversion de l'une par l'autre. Disons que la rencontre de khaïr-Eddine avec l'écriture, celle du Coran, notamment et en premier lieu, d'après ses évocations, relève en même temps du dépit, de la compensation et du défi. « ***Objet transitionnel*** » , pour reprendre l'expression bien connue de Winnicott, elle n'en reste pas moins conflictuelle. L'abandon du sein maternel provoque agressivité et révolte mais entraîne aussi le passage à l'écriture-lecture.

Notons qu'ici (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 157-158) , la référence au hissawi qui initie l'enfant au langage des najas marque un ancrage symbolique du dire dans lequel le narrateur puise son esthétique de la séparation, de l'errance et de la quête : « ***nous n'avons plus de terre, nous marchons, le regard fixé nulle part, de siècle en siècle dépossédés, traqués jusque dans notre âme (. . .) C'est pourquoi notre corps est devenu une véritable terre et une maison errante.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 158) . Tel est le chant du hissawi-conteur, rapporté dans la langue maternelle, berbère, voix surgie de l'enfance et d'une lointaine origine qui semble avoir une influence cruciale sur le devenir du narrateur. Le verbe du poète se rêve voix collective entrant pour une large part dans la dimension polyphonique de l'oeuvre.

Le récit tente de renouer avec une narrativité première que renferme le chant énigmatique du hissawi - le narrateur explique ce dire mystérieux (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 158) - un récit inaugural en quelque sorte que le propre récit du narrateur multiplie à l'infini telle cette marche errante qu'il évoque.

Or, l'objet de l'errance et de la quête n'est-il pas le récit, en tant que « récit à venir » qui serait à recréer, à reconstituer à travers le puzzle narratif qu'est le livre tout entier qui procède selon un principe de diffraction ? Construction fractale de l'écriture dans laquelle se donnerait à lire le récit éclaté du groupe, transcrit en langue-mère tachelhit (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 157) ! Fragment de langue maternelle qui affleure en

italiques à la surface de la mémoire du texte, auquel le narrateur redonne une signification nommant la dépossession et situant la perte de soi dans le lieu perdu de la langue.

En effet, la citation (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 157) donnée en langue berbère est incomplète dans sa syntaxe originelle, ce qui la rend énigmatique et nécessite l'explication à laquelle se livre le narrateur. Toutefois, malgré sa syntaxe boiteuse, l'énoncé cité établit une filiation linguistique, artistique, identitaire qui entre dans l'élaboration du texte. L'énoncé et son prolongement que constitue son explication par le narrateur éclairent alors le propos du livre, celui de la séparation anthropologique, contenue dans le site même du chant du hissawi et celui de l'écriture, montrant ainsi que la création s'inscrit au lieu même de l'absence, de ce qui n'est plus, dans un hors-temps, hors-espace vertigineux dans lesquels figurerait « le corps inaugural» .

Si l'écriture tente d'une certaine manière de s'émanciper par rapport à ce « corps inaugural » , le lien qui rattache celle-ci à l'image-mère demeure néanmoins puissant à plus d'un titre. En effet, l'écriture comporte l'idée de transmission qui serait liée à une image-mère , voilà qui nous renvoie à la notion de parole-mère.

À travers son pouvoir de création, l'écriture rejoint le féminin. Une histoire d'amour et de désir serait entre l'artiste et son oeuvre. De là, l'érotisation des rapports entre l'artiste et son oeuvre, doublée ici de la langue. Ainsi, le complexe de Hamou rejoindrait celui de Pygmalion pour pointer le sens où une oeuvre peut représenter la figure transférentielle d'une femme aimée : l'oeuvre-mère. Nous serions là dans « l'autre scène » de l'inconscient du créateur.

Ce rapport de désir expliquerait « l'écriture raturée d'avance » en renvoyant à la question des résistances psychiques correspondant par projection aux résistances mêmes de la matière de création[424], en justifiant le corps à corps avec les mots, le rapport avec la langue et les formes littéraires, la matière scripturale avec laquelle se bat l'écrivain. La difficile mise en oeuvre de l'écriture chez Khaïr-Eddine est sans doute en rapport avec cette question de l'image de la mère et du « corps inaugural » dans ce qu'il comporte d'inachevé et de monstrueux. Le « ***corps inaugural*** » est mutilé par l'intrusion de l'histoire et la présence de l'Autre, mais il est aussi mutilant par l'assaut qu'il tente de faire dans l'écriture de l'oeuvre, par le truchement de la mémoire.

Ainsi, réfléchir au « corps inaugural » nous mène à l'image de la mère en question dans l'inachèvement. Image maudite et vénérée à la fois, « ***nature monstrueuse »***[425] ***, « continent noir »***[426] , cette image, ce corps marquent pour nous l'espace de l'écriture en y introduisant quelque chose qui est de l'ordre de l'inachevé dans ce qu'il peut avoir de terrifiant et de séducteur[427] à la fois. « Le corps inaugural » est en même temps absent et présent et s'inscrit en cela dans une séparation spatio-temporelle, un éloignement par

[424] Claude LORIN. op. cit. p. 161.

[425] ***Évoquée par Schiller.***

[426] ***Pour Freud.***

[427] Claude LORIN. op. cit.

rapport à un lieu, à une parole et aussi au féminin. Marquant une rupture avec le maternel, répétée par et dans l'écriture, cette séparation avec ce corps est une façon de le conserver et de le désigner comme matriciel dans la création.

Or, ce « corps inaugural » associant à la fois le lieu, le corps féminin et la parole première, ancestrale, tribale, dessine ce champ symbolique de l'oralité dans lequel s'origine sans doute « ***le code organisateur de l'oeuvre*** »[428] . L'oralité à laquelle il demeure si fortement lié fonctionne alors dans l'espace scriptural en une présence-absence troublante et constitutive, dans une large part, de la spécificité de cette écriture.

3) : « Il était et il n'était pas ».

Comment l'écriture est-elle travaillée par ce matériau hérité de l'oralité et comment le gére-t-elle ? Trouver des réponses à ce questionnement nécessite de nous pencher sur la présence dans le texte d'éléments par lesquels l'oeuvre de Khaïr-Eddine se donne à lire dans son rapport avec l'oralité.

La question est de savoir alors comment se manifeste l'oralité qui s'inscrit dans le texte dans la confusion du rejet et de la revendication, de la séparation et des retrouvailles, dans le trouble de ce qui a existé mais n'existe plus et que pourtant l'écriture ne cesse de provoquer, de malmener et en même temps d'exalter et d'aimer ! C'est bien dans l'ambivalence des rapports entre l'écriture, l'oeuvre et cet univers de l'oralité que nous percevons son discours. L'expression « il était et il n'était pas » s'inspire de ce que la traditon orale, maghrébine[429] désigne comme présence-absence de la parole, dans ce vacillement, cette incertitude du dire et ne pas dire, à notre avis, constitutif de « la fonction organique de l'écriture » et de « ***l'écriture raturée d'avance*** » , chez Khaïr-Eddine.

Ainsi, nous sommes à l'écoute d'un discours rattaché à l'oralité et appréhendé dans la (re)formulation d'une parole originelle, éclatée, démultipliée. Conçue comme espace-corps vivant, cette parole culturelle est soumise à un travail[430] de réactualisation et de réactivation des formes héritées de la tradition orale, populaire, travail de transformation, de métamorphose également constitutif de l'écriture de la dépossession. Celle-ci gère ce patrimoine culturel, collectif, individuel et personnel à la fois, tout en le remettant très fortement en question. En effet, nous voulons montrer à travers le « il était et il n'était pas » comment la présence du discours de l'oralité se concrétise dans sa recréation, sa parodie, son renversement ; les formes et les genres de l'esthétique de l'oralité, qui sont culturels, étant réinterprétés, transformés, subvertis. Ce sont là autant de traits définitoires de l'écriture de Khaïr-Eddine.

[428] Didier ANZIEU. op. cit. p. 72 et 86.

[429] L'une des formules préliminaires du conte traditionnel marocain « Kan ya ma kan » . Voir : J. SCELLES-MILLIE. *Contes sahariens du Souf* . Paris : Ed. Maisonneuve et Larose. 1963, p. 28.

[430] Voir le travail de Abdellah MEMMES. *Signifiance et intertextualité : Essai d'approche poétique*. Th. Et. Rabat : Université Mohammed V, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1989, vol 1 et 2.

Soulignons que si cette oralité reste dominée par l'omniprésence d'une poétique scripturale, dans le même temps, la structure langagière constitue l'indice d'une présence de l'oralité dans cette écriture, notamment au niveau de la narration d'un dire collectif. Les différentes formes empruntées à celles de l'oralité nous paraissent tourner essentiellement autour d'une poétique de la parole dont nous avons tenté de dégager la présence dans l'analyse qui précède. On retrouve chez Khaïr-Eddine cette avancée circulaire du récit autour de voix pronominales tantôt se relayant, tantôt se confondant, créant ainsi une circularité vertigineuse, de l'ordre de la transe. L'oralité se nourrit de la répétition proche ou présente dans la transe. C'est l'ensemble des récits qui reste marqué par ce type de fonctionnement. Y dominent aussi un grand usage du discours direct, tout ce qui a trait au processus de la parole en acte, avec le souci de certaines caractéristiques de l'oralité : représentation concrète, aspect changeant de celle-ci, introduisant alors une écriture erratique, déjouant ainsi la fixité d'ordinaire inhérente à l'écriture.

Ainsi, nous avons vu que le rythme des phrases, leur brièveté, leur fréquente juxtaposition, leur construction parataxique, perturbatrice, disruptive, conjugués à l'indétermination, l'usage désordonné et transgressif de la ponctuation tendent vers la libération de l'expression, figurent un débit de parole à l'impératif duquel l'écriture semble soumise. Dès lors, l'utilisation de l'oralité sert des fins stratégiques d'écriture moderne. Dualité, multiplicité, hétérogénéité sont autant de traits saillants introduits par l'oralité dans l'écriture. Ce sont aussi ces mêmes éléments qui participent de l'écriture du renversement et de la rupture.

On peut noter, dans nombre de récits en général et *Une odeur de mantèque* en particulier, que l'écriture moderne subvertit la faculté euphorisante du conte[431] . Au seuil du récit, une voix nous happe dans l'espace du conte[432] auquel elle emprunte l'exhortation à l'écoute : « ***Asseyons-nous, dit-il (. . .) Miroir, écoute-moi, daigne au moins prêter l'oreille à ce vieux chenapan que je suis.*** » (*Une odeur de mantèque* , p.7). Cette voix du conte inscrit d'emblée une parole perturbatrice en ce qu'elle projette dans l'univers de la fantasmagorie, de l'illusion magique, de l'irréel. Nous ne sommes pas très loin de la tradition orale, maghrébine, tout en étant dans le récit moderne.

Une odeur de mantèque plonge dans la fabuleuse histoire d'un « vieillard » aux prises avec un « Miroir » magique, volé autrefois à un marchand qu'il a tué « ***avec un long poignard, berbère, légué par un des ses ancêtres*** » (p. 8) . Ce miroir qui « ***devait pas être échangé contre des pièces de monnaie (. . .) mais tout simplement volé, sans cela, il perdrait toute sa valeur, son essence, même*** » (p. 8) au dire du fquih qui incita le vieillard à le dérober, occupe une place symbolique à plus d'un titre, au tout début du texte (p. 7-10) .

S'il est l'objet qui par son pouvoir et sa fonction magiques introduit au conte merveilleux, inscrit l'espace de la fiction qui va se construire autour et à partir de lui, il constitue aussi la première nomination de l'écriture qui lui donne ainsi toute sa présence

[431] Abdellah MEMMES. ibid.

[432] Marc GONTARD.*Violence du texte*. op. cit. p. 54-63.

renforcée par la majuscule du mot qui le désigne (p. 7) . Le personnage du vieillard, quant à lui, est mis en scène par l'incise « dit-il » (p. 7) qui le distingue à peine et le qualificatif péjoratif de « vieux chenapan » (p. 7) ou encore à travers l'image négative du voleur.

Mais très vite, le jeu sur la fiction/réalité s'organise autour du procédé de réellisation/déréellisation, du « il était et il n'était pas » transformant cet univers du conte en espace cauchemardesque où surgissent des éléments monstrueux qui assaillent le personnage du vieillard. La narration s'établit autour de ces apparitions menaçantes contre lesquelles « il » est en lutte, entre rêve et hallucination (p. 12) . La parodie du merveilleux, le procédé du renversement : « ***Tout cela n'est qu'un rêve, se dit le vieillard, Et il tenta de hurler mais pas un son ne sortit de sa bouche.*** » (p.12) servent alors l'écriture du piège.

Celle-ci se déploie en scènes se construisant autour de phénomènes irrationnels comme la transformation de « ***débris de nuage » en « êtres de petite taille qui sautaient et s'enchevêtraient avec violence*** » (p. 12) ou la vision d'« ***une forme sordide, une sorte de crapaud pustuleux et gluant grouillant de poux rouges et verts*** » (p. 12) ou encore la métamorphose des pensées de « il » en « ***crapauds hideux (qui) tomb(ent) de sa bouche écumante*** » (p. 13) .

Si le ton parodique tient aux tours de magie et aux effets spéciaux réalisés par la narration qui servent une esthétique moderne de la destruction et du chaos, toujours présente dans l'écriture de khaïr-Eddine, il n'en reste pas moins que cette même parodie souligne la magie du verbe puisque : « ***Et il sut tout de suite que c'était ça le mot qu'il avait voulu dire tout haut afin d'éloigner la progéniture du nuage*** » (p. 12) et que face à la concrétisation de ses pensées, le vieillard s'écrie: « ***Ma parole ! C'est ma pensée qui le conduit*** » (p. 13) .

L'apparition du crapaud fait surgir le mot, la pensée, « ***image fugace (qui) traversa son cerveau*** » (p. 12) . Le langage porteur et créateur de mondes les fait et les défait à plaisir, s'en prend à lui-même en une auto-dévoration jubilatoire, à l'instar de ces crapauds anéantis à leur tour par d'autres créatures, nées de l'imagination de « il » . La narration gomme, efface tout ce qu'elle crée, rappelant, une fois de plus, l'effacement de la parole dans l'acte même qui la produit, laissant le texte semblable au miroir : « ***le vieillard ramassa et noua dans un vieux mouchoir les débris qu'il retrouva sur le sol.*** » (p. 14) .

Puzzle dont les pièces volent en éclats et qu'il faut à chaque fois reconstituer, le texte éclate, part alors en quête de lui-même, multipliant les procédés de déréellisation, rappelant ceux du conte traditionnel maghrébin, tout en permettant un rebondissement possible du récit : « ***Il sut aussitôt ce qu'il allait faire.*** » (p. 14) . Il maintient ainsi une forme de suspens, comme si le narrateur d'*Une odeur de mantèque* semblait lui-même pris au piège de la parole imaginaire, malgré ses diverses tentatives pour en déjouer le pouvoir.

Pour sortir de l'impasse narrative dans laquelle il s'est engouffré, le texte a recours au procédé théâtral du « deus ex machina » qui provoque l'apparition délirante et magique du « fquih-sorcier » (p. 21) qui vient sauver le récit de lui-même. S'engage alors un échange de railleries, d'injures et diverses agressions entre le vieux et le « fquih-sorcier »

dont les apparitions et les disparitions sont tantôt commandées par l'esprit du vieux, tantôt l'oeuvre du hasard (p. 23) , à la grande surprise de celui-ci.

Cette scène très théâtrale par ses procédés de truquage, jouant sur l'illusion magique, révèle que les rapports entre « le vieux » et « le supervieux », comme est ainsi dénommé « le fquih-sorcier » , sont à la fois anciens et mystérieux car fondés sur une correspondance troublante. L'un, « le supervieux », n'est-il pas le produit des pensées de l'autre, « le vieux » ? « Le supervieux » n'a-t-il pas remis, un jour, une parcelle de son pouvoir au « vieux » alors qu'il était enfant (p. 26) ? Notons alors que malgré le ton parodique, le jeu sur le symbolique demeure : ***« Le symbolique appelle le symbolique. L'activité symbolique est le lieu du merveilleux, la parole, l'élocution existentielle du social*** » [433] .

Il semblerait donc que toute cette séquence, dans laquelle réapparaît le miroir volé qui « se reconstitue » (*Une odeur de mantèque* , p. 24) , lors de la rencontre des deux personnages, dans un espace fabuleux et inquiétant, entre paradis et enfer[434], « dans une anfractuosité profonde » (p. 25) poserait à nouveau la question du double et du caché, de ce qui est et de ce qui n'est pas. Elle éclaire aussi les multiples possibilités du récit qui s'oriente dans diverses directions, un texte en cachant un autre, célébrant ainsi la fécondité de la parole imaginaire et son auto-régénération dans l'écriture moderne.

Or, dans *Une odeur de mantèque* , ce que le texte présente comme un effondrement de l'illusion-désillusion et l'apparition d'une réalité effective et « vivante », c'est-à-dire la « concrétisation » corporelle du « supervieux » , marquée notamment par le retour de sa voix (p. 34) , introduit curieusement dans « une texture différente, revers du monde des hommes et des choses » (*Une odeur de mantèque* , p. 36).

Ainsi, l'effacement de la fiction fait surgir un univers imaginaire qui se donne pour vrai : « ***Aussitôt la fausse nature dans quoi ils tanguaient changea. Un autre monde, plein de musique et de couleurs fauves, apparut***. » (p. 36) . Celui-ci, ***« étendue orgueilleusement voué au supplice du plaisir*** » (p. 36) est lieu d'« oubli d'un monde ancien » (p. 37) . Le texte le désigne comme « ***paradis (des) fameux houris du Livre*** » (p. 36-37) . Nous assistons alors à l'entrée des personnages du « supervieux » et du « vieux » dans un espace où « ***de proche en proche, une voix se matérialisait dès que le voyageur pensait ou s'imaginait ailleurs que dans l'oubli d'un monde ancien qui l'avait propulsé hors du temps.*** » (p.36-37) . Dès lors, tout semble procédé du principe du renversement, jouant sur l'écart et la rupture de telle façon que réalité et fiction se trouvent inévitablement imbriquées, incitant une perception multiple des choses, transformant l'illusion en réalité, le réel en imaginaire.

Tel est sans doute le sens de cette séquence où la parodie est très présente comme procédé de renversement, révélateur des mille et un pièges qui minent le champ scriptural en tant que lieu propice au déploiement de la dialectique fiction/réalité. De ce point de vue, l'intrusion dans le texte d'incongruités ajoute au ton parodique, subvertit la représentation : « ***Alors... alors comme disent si suavement certains gars de***

[433] Nabile FARES. op. cit. p. 250.

[434] « tu mérites vraiment que je te fasse connaître le paradis et aussi l'enfer. » (p.24) .

Radio-France, alors. . . alors, viens donc, entre dans cet autre monde ! » (p.36), propos imputés au « supervieux » derrière lequel se cache sans doute l'écrivain lui-même, ou encore : « ***Oui, nous sommes au paradis » . Du reste, voici le comptable suprême. En face d'eux, un comptoir et, derrière le zinc, un homme haut et luminescent qui feuilletait un livre aux tranches dorées***. » (p. 37) ou encore l'entretien avec « L'Etre Luminescent » . Ce sont autant d'éléments de perturbation de l'illusion qui cassent le ton du conte par le procédé de la dérision.

Celle-ci rejoint la carnavalisation, le déguisement et le travestissement constitutifs de la tradition populaire[435] , enrichissant les procédés scripturaux de l'oeuvre. *Une odeur de mantèque* montre que la dérision, l'humour et le carnavalesque, présents dans d'autres textes, notamment dans certaines scénettes, contribuent à briser l'atmosphère habituelle du conte, en tant que lieu de l'euphorie et du rêve. Si l'écriture d'*Une odeur de mantèque* emprunte la voie - mais aussi la voix - du récit fabuleux au commencement du livre, celle-ci est semée d'embûches puisqu'elle conduit en un lieu où la fable ne fonctionne plus, celui de l'identité perdue. Toutefois, dans cette trajectoire de la perte et de l'échec, l'écriture s'est révélée comme force exorcisante avec toutes les mises en péril que cela induit.

L'emprunt au conte effectué par l'écriture où prend place symboliquement, rappelons-le, la scène du miroir volé dans l'incipit du texte, semble présenter autant de déboires que le vol du miroir au vieillard du conte. En effet, le récit fabuleux du début du livre, parole retrouvée du conte, qui apparaissait alors comme parole possible, de tous les possibles, a libéré une oralité dévorante, boulimique mais révélatrice, au fur et à mesure de l'avancée textuelle, d'un vide incommensurable, celui de la perte de soi métaphorisé par le miroir volé du début. Si la parodie du merveilleux en restitue la valeur de transmission, elle en traduit aussi le double mouvement de perte et de quête. L'actualisation de l'oralité par l'écriture montre comment « le langage appelle la perte symbolique qui est aussi perte sociologique»[436].

C'est ainsi que divers procédés sont utilisés dans une même écriture de la perte et de la catastrophe dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* où le narrateur pris dans sa déambulation : « Sur ces mots, je m'en fus. Je suivis le cours de la rivière. » (p. 65-66) erre dans un lieu qui le mène à la rencontre d'une part avec l'horreur et le désastre marquant aussi l'échec de son projet de faire un film sur Baudelaire, d'autre part avec celle de la magie en ce sens qu'il mène au rêve et au récit. Il conduit le narrateur dans son ***« village natal (. . .) au pied de la montagne érodée qui le surplombait.*** » (p. 66) et à « ***réinventer un passé que je ne connus pas*** » (p. 66) . Là encore, tout se déroule sur le mode du conte, dans la réinvention, les choses apparaissant et disparaissant, tantôt se matérialisant, tantôt se dérobant comme si elles n'avaient pas existé.

L'écriture d'un texte comme *Le Déterreur* joue de la même ambiguïté. Le récit du *Déterreur* nous a paru procéder à ce « rituel » du conte traditionnel. Les formules qui ouvrent et clôturent le texte circonscrivent l'espace du conte[437] et situent un univers

[435] Présents dans la pratique culturelle de « achoura » .

[436] Nabile FARES. op. cit. p. 250.

d'illusion théâtrale, de représentation et de fiction ; les mots concourent dans ce sens : « ***bougre (. . .) histoire (. . .) fantoches (. . .) caricaturistes (. . .) artiste (. . .) bouffon (. . .)*** » (p. 11). Le contenu du récit s'en trouve ainsi banalisé, la démystification finale vient appuyer cette banalisation qui tend à déjouer la censure et à manipuler la parole par le détournement du sens : « ***Tout ce que j'ai dit relève de l'élucubration, de l'hystérie et du rêve mal dirigé.*** » (p. 125) .

Cette auto-censure que semble s'infliger le narrateur n'intervient qu'en fin de texte, elle est donc sans incidence immédiate sur le récit, elle ne l'annule pas : « ce que dit le conte (récit) est arrivé pendant que le disait le conte (récit) . C'est même arrivé pendant que le conte (récit) disait ce que disait le conte (récit) . C'est pourquoi c'est si vrai. » . Même la démystification qui a fait éclater le récit du « mangeur de morts » à la page 68 n'empêche pas la suite de la narration, ni même la poursuite de l'illusion, puisque c'est lui qui parle en dernier lieu : « ***Quand le conte (récit) mentira, et il mentira parce qu'il dit vrai, le conte (récit) sera fini***. » [438] .

Or, en oralité, raconter est un acte sérieux voire dangereux. Sous peine d'encourir certains dangers virtuels, le conteur qui s'apprête à raconter doit se prémunir, ainsi que son récit, par des formules préliminaires, de même, ses dernières paroles doivent démystifier tout le récit en marquant une distanciation par rapport au temps et à la vérité-réalité.

Un pouvoir du conte et de l'imaginaire est mis en place mais aussitôt réduit en fiction. Ces formules ont alors une valeur protectrice, elles neutralisent les forces maléfiques, les forces de pouvoir : êtres surnaturels, puissances grandioses, tout en délimitant un espace du récit qui va fonctionner comme un lieu protégé où il est permis de dire, sans crainte du pouvoir répressif, comme espace de permissivité et de liberté et même de transgression de l'interdit.[439]

Notons que cette transgression joue pleinement dans le conte dit « maternel»[440] , parce qu'elle touche aux fondements mêmes de la société, alors que le conte « public »[441] a par ses allusions à la réalité politique et économique, un caractère contestataire, revendicatif, quelque peu réformiste.

[437] « Dès qu'elle n'est plus le conte, la narration ne peut qu'imiter le conte. » , Jacques ROUBAUD. « La double hélice » in *Change* . « La narration nouvelle » . op. cit. p. 208.

[438] Jacques ROUBAUD. ibid. p. 209.

[439] À titre d'exemple : Dieu et la morale socio-religieuse. Il est souvent question dans le conte d'enlèvements et non de mariages conformes à la juridiction musulmane. Des êtres humains ou surnaturels sont investis de fonctions et de puissance relevant de celles de Dieu. Un certain paganisme règne ainsi dans le conte qui échappe à toutes contingences sociales.

[440] Raconté à la maison, pendant l'enfance, le plus souvent par les femmes (mère, grand-mère, tante) , voir Bruno ETIENNE. « Magie et thérapie à Casablanca » in *Le Maghreb musulman en 1979* . op. cit. p. 269-270.

[441] Celui du « hlaïqi » : conteur de la place publique. Rappelons l'aspect matriciel et protecteur de la « halqa » , cercle d'auditeurs qui se forme autour de lui.

Les formules dont nous avons dégagé l'aspect prophylactique auquel nous pouvons ajouter le caractère conventionnel prennent alors un sens détourné de celui qu'elles ont au premier abord. Si elles manifestent le désir de ne pas plonger pleinement dans l'univers fictif, elles ne détruisent pas pour autant la réalité du récit. « ***Le récit n'est ni vrai ni faux ; le récit n'est pas vrai ; le récit n'est pas faux. La vérité, le mensonge, sont dans votre oeil. Dans votre oeil peut tenir toute la vérité du monde. Ou peut-être rien***. »[442] .

Aussi, ne faudrait-il pas comprendre que le texte, en l'occurrence *Le déterreur*, n'est pas innocent et inoffensif et qu'il consacre le pouvoir de la parole ; ce qui suit ces formules va dans ce sens, malgré l'ironie évidente de ces propos : « ***Je suis un tout petit peu croyant, c'est pourquoi je n'ose pas médire sur l'au-delà*** » (p. 125) ?

Nous avons vu comment la fonction narratrice est valorisée au niveau de l'écriture, il serait intéressant de considérer la position du narrataire dans cet espace dangereux de la parole. La puissance de la parole agit sur le narrataire tantôt par le biais de l'appel à la collaboration et à la complicité, tantôt par une invite à la compréhension du sens de la parole détournée.

L'ironie de la démystification à laquelle le narrateur a recours, est un clin d'oeil au lecteur complice. Cette sollicitation du narrataire par le texte dont l'écriture difficile est une exigence de lecture, dénote que la fonction de communication est en pleine action. Le brouillage du texte pourrait manifester une volonté de non-communication, mais dans la mesure où il se donne à lire, il faut le saisir comme un jeu sur le sens, destiné à des narrataires virtuels.

Il y aurait plusieurs narrataires puisqu'il y a plusieurs sens. Réponse apparemment destinée au procureur, le récit s'adresse en fait à ceux qui pourront en saisir le sens, à ce « ***lecteur complice de mes malaises (qui) me confondrait volontiers avec un vulgaire massacreur, tablant sur le fait que mon passé biffe et bifurque, stagne ou me perfore*** » (*Le déterreur* , p. 51) , à ceux qui savent que l'illusion n'est pas totale et qu'elle a des rapports avec la réalité. Le pouvoir de la parole joue de la déviation du sens.

Dire et ne pas dire constitue une démarche propre au récit, notamment celui de la culture orale que Khaïr-Eddine fait sienne par le principe de « l'écriture raturée d'avance » et de la démystification, comme le montre le récit rapporté page 36 et achevé ainsi : « ***grand-père et grand-mère me racontaient des balivernes*** » . L'auto-destruction est une pratique interne au récit traditionnel qui conclut toujours que tout est mensonge, de plus, faire le récit d'un récit - ici de l'enfance procure un certain statut à ce qui est raconté.

Par la mise en présence d'éléments inconciliables, notamment dans le théâtre, nous l'avons vu, s'opèrent l'utilisation, la réactualisation, la transformation jusqu'à la parodie et à la subversion d'une oralité qui fonctionne très souvent à contre-emploi. Celle-ci sert une écriture dans laquelle non seulement la culture, en l'occurrence berbère, est détournée, parfois même dépouillée de toute valorisation contenue dans la tradition orale, mais encore cette même culture orale est utilisée à son tour comme élément perturbateur.

On remarque, par exemple, que si la figure mythique de Kahina est au centre de la

[442] Jacques ROUBAUD. op. cit.

mémoire ancestrale qui alimente l'écriture, constituant souvent l'élément autour duquel s'organise le texte, en particulier le théâtre, elle fait toutefois l'objet d'une spectralisation, comme dans *Agadir* ou encore dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* .

Le personnage du « Raïs » , tout aussi symbolique, du point de vue de la culture berbère, est lui aussi revisité sur le mode de la folklorisation de sa fonction. Il devient dans *Agadir* « L'Etranger » qui prend la posture, elle-même folklorisée du « hlaïqi » , c'est-à-dire du conteur sur la place publique, qui n'est pas traditionnellement la sienne : ***« Il enlève son turban, sa gandoura, se déchausse. Il s'assoit sur le sol, les jambes croisées. » et entonne : « walalalalalalaïdalalalalali*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 52) . En fait, nous assistons très souvent chez Khaïr-Eddine à la mise en spectacle, à la mise en scène de la gestuelle, de la parole et de la dimension culturelle. Cette théâtralisation de l'oralité se fait la plupart du temps autour d'une symbolique collective, d'une parole collective, culturelle.

Le langage de l'oralité est ainsi l'une des expressions de cette mémoire ancestrale qui ne semble être acceptée que dans le rejet, la distanciation de l'écriture de la subversion qui en use cependant. Autrement dit, même dans sa subversion, ce discours de l'oralité qui introduit autre chose, l'hétérogénéité mais aussi l'altérité dans l'écriture, demeure un élément important dans celle-ci.

L'hétérogénéité introduite par la présence de l'oralité dans le champ de l'écriture, faisant émerger des éléments appartenant au discours de l'oralité, introduisant la discontinuité, tend à mettre en place une écriture étrange, voire monstrueuse qui est à mettre en rapport avec la langue. Certes, si l'oralité renvoie à l'origine, il n'en reste pas moins que l'écriture cherche à l'inscrire dans son principe même.

Sous-jacente dans l'espace scriptural, l'oralité demeure rattachée à une origine que l'écriture situe dans « ***les replis moelleux de ma mémoire*** » (*Agadir*, p. 21) , à travers une présence qui marque le temps entre un passé lointain et un présent difficile.

Ne se situant ni dans l'oralité complète en tant qu'écriture, ni dans la scripturalité absolue du fait de cette rythmique orale qui pulvérise les structures scripturales, l'oralité renvoie à l'immédiateté de la langue et de l'être dans l'« ***écoute encore de ces voix qui lui rappellent ses premiers gestes, l'inspirent au point de se voir transporté en un lieu dont sa mémoire éprouve de nouveau la fraîcheur sauvage***. » (*Histoire d'un bon dieu* , p. 118) . Rappelons que la forme privilégiée de l'oralité qu'est le poème est connaissance, transmission-communication, fonction importante dans l'oralité.

La poésie comme le théâtre conjuguent à la fois cette fonction et celle de l'immédiateté contraire à l'éloignement de l'écriture, dans la présence du parlé - ainsi le « hé quoi ! » dans *Moi l'aigre* - dans la langue parlée qui tient lieu de rencontre et de communication du lieu géographique et symbolique du sujet[443] que nous avons mis en rapport avec « le corps inaugural » .

Si l'écriture entend se servir de l'oralité à des fins subversives de son propre espace de langage - nous avons vu comment la parole et son émergence jouent ce rôle d'outil de subversion de l'écriture traditionnelle - cette utilisation de l'oralité par l'écriture contribue à

[443] Nabile FARES. op. cit. p. 196.

créer un espace scriptural, où domine le paradoxal « il était et il n'était pas » , lieu de tous les possibles, mais aussi lieu impossible, « ***En attente d'une longue parole*** » (*Histoire d'un bon dieu* , p. 118) .

Le phénomène scriptural semble alors être déterminé par cette « filiation » , par la constitution d'une chaîne, à l'instar du fonctionnement de la tradition orale. Nous retrouvons là la pensée anti-systématique de la trace[444] . Dans cette mise en relation, la trace renvoie à la quête individuelle, personnelle, avec sa part d'invention et fait de l'écriture un lieu de survie, en même temps de création, d'innovation et non pas de reproduction du système, ici celui de l'identité monolithique.

L'espace de l'oralité nomme son lieu et prend sa signification dans et à travers ce lieu, celui de la terre à laquelle renvoie la trace et non point au territoire. Chez khaïr-Eddine, le terme « sudique » invente un véritable espace imaginaire qui dépasse les limites du simple territoire. La trace et le néologisme sont alors une manière opaque d'être soi. Le poème « sudique » (*Ce Maroc*, p. 29-33) est ainsi à la mesure de cette dimension où la poésie comme la trace est errance de la parole partagée, transmise, ce qu'est justement le discours de l'oralité.

C'est aussi se penser dans l'ordre du collectif, contre toute possession et contre l'absolu du temps. « sudique » ouvre à la fois sur ce ***« corps inaugural » , « que je crée par la pluie et les éboulis*** » (p. 29) et sur les temps diffractés et multipliés : « ***Sudique/m'émiettant en visages de pisé/ (. . .) /assaillie soudain par des troupes ferventes/de poèmes/qui font éclater chaque pierre sous mes pieds/ (. . .) /seule et multiple/ (. . .) /dans tes éclatements plus vraie mais plus terrible/royale et seule morte et vivante (. . .)*** » (*Ce Maroc* , p. 29-32) .

Poème foisonnant, passionné, douloureux, « sudique », constitue la trace même de ce passage de l'oralité à l'écriture qui serait le passage d'une étrangeté linguistique à une étrangeté géographique et sociologique dont les mots de la langue première, maternelle portent la blessure, entre « parole bouclée nouée » (p. 29) et « ***Sudique épelant (. . .) Sudique récitant » (p. 30-31) . « Or, ce mot de la langue qui porte la blessure de l'étrangeté, de l'éloignement et de l'exil est tout d'abord fondé au premier lieu de la blessure, l'affectivité***»[445] .

Dans une certaine mesure, un texte tel que *Légende et vie d'Agoun'chich* est aussi travaillé par de telles tensions. C'est ainsi qu'à travers la légende annoncée, dans *Légende et vie d'Agoun'chich* , l'oralité est vue comme ancrage dans le réel de l'écriture, s'inscrit de prime abord dans un lieu : « ***le Sud, (. . .) au Maroc (. . .) »*** (p. 9) introduit au fil d'un discours tenu par un énonciateur dont la caractéristique immédiate est de s'associer à un « vous » ou à un « on » collectif ou encore de se fondre dans cet « espace déserté depuis longtemps » (p. 9) pour le laisser « s'annoncer » (p. 9) . L'ouverture du texte s'assimile à ce « débarquement » (p. 9) évoqué à travers une sollicitation-invite à un voyage qui se précisera au fil des mots comme retour de « ***l'enfant du pays qui n'a pas revu son village depuis vingt ans*** » (p. 19) .

[444] Édouard GLISSANT.*Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.

[445] Nabile FARES. op. cit. p. 197.

Fissure, rupture mais aussi carrefour entre histoire et légende, réel et imaginaire, l'écriture se coule dans le moule du « il était une fois » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 22) pour narrer la légende, restituer son espace et son temps. Ainsi, les rapports entre la première partie du livre et sa suite sont de l'ordre de la tradition, celui de la transmission qui entre alors dans les stratégies de survie contre la destruction de l'identité sociale et culturelle menacée par la présence étrangère, celle du monde moderne et du Nord dont parle déjà la première partie du livre et autour de laquelle se construira toute la suite.

La nécessité de la transmission dans l'oralité et de sa présence dans l'écriture apparaît ainsi comme une façon de s'opposer à l'étranger. Cette même nécessité est au service de la figure du continu qui organise, pour une part, l'oeuvre de Khaïr-Eddine. Il est alors intéressant à noter que dans la transmission, l'anonymat de celle-ci caractérise la spécificité orale et constitue aussi une des données du groupe, opposée à l'individualité. Cet anonymat se retrouverait-il dans le rêve du poète de se faire voix collective ? La transmission garantit la survie socio-culturelle du groupe ; ne restaure-t-elle pas aussi l'imaginaire de la communion avec le groupe ? Dans le même temps, l'oralité fonctionne comme soubassement de la légende et du mythologique universel.

On retrouve cette dimension dans *Mémorial* où la vision planétaire embrasse l'histoire passée et présente, de l'ici et de l'ailleurs, saisie de soi et de l'Autre en un espace-temps universel, confondus « ***à la surface du lac inaccompli du Temps.*** » (p. 23) , d'où jaillissent de grandes figures devenues mythiques. Exemplaires en tant que forces perturbatrices, subversives et régénératrices, celles-ci sont réunies dans la partie intitulée « Le NON-DIT » (p. 19-40) et soustraites aux silences conspirateurs de l'Histoire.

C'est ainsi qu'Alexandre apparaît comme un bâtisseur régénérant, guerroyant tout d'abord contre le laisser-aller et la décadence à travers son propre mode de vie et la démesure dynamisante de ses rêves :

« On dit Conquête ! La guerre,
les famines, le Jeu grandiose
des terres en transes,
décomposées au fond
de ton oeil montagnard. Mais tu appris à ces
peuples dissolus à bâtir un autre rêve
à hauteur des statures solaires
et tu ne vécus que de vent, de bourrasques,
sous la tente
rapiécée au fer du tonnerre. Errant,
tu promenas tes faces et même ta grande farce jusqu'en Inde. » (p.19)

Figure multiple et transfigurée par le poète, Alexandre est alors rendu à sa dimension de personnage irréductible, incarnant des valeurs universelles de bravoure et surtout de refus et de révolte. Alexandre est exalté ici comme figure rebelle et insoumise, se projetant sans cesse dans un devenir en errance, poursuivant sa vie durant ses rêves d'ailleurs : « ***Il riva le désert au désir de l'homme/Il bouscula le rythme de l'Eternel Eté.*** » (p. 20) .

Si Alexandre incarne l'insoumission et le rêve nomade, abolissant les obstacles et les

frontières, Mandela qui s'inscrit, aussi dans « LE NON-DIT » , focalise, quant à lui, à travers sa longue lutte dans l'enfer carcéral contre l'oppression, toutes les valeurs humaines, notamment celle de la résistance contre les « cécités tueuses » (p. 25) . « ***Leader charismatique*** » (p. 26) , Mandela est alors la figure emblématique et universelle du combat courageux et inlassable de l'Homme contre les forces oppressives :

« Mandela ! O Mandela ! le fusil n'est pas tout,
tes chaînes brisées clament
toutes les libertés. . .
Ta libération est une aurore, Mandela,
une aurore universellement perçue (. . .) » (p. 25) .

La résistance exemplaire de Mandela en fait le symbole vivant de cet « ***éclat obsidional du Monde : Eclat/insondable de l'Origine***. » (p. 25) et le héros de ces « peuples » (p. 26) , confondus en une même figure de la révolte et de la résistance subversive, par lesquels le poète désigne ces humanités prises dans le chaos-monde.

Dans l'espace de ces hautes figures, Agoun'chich rejoint non seulement Alexandre et Mandela mais représente d'abord et essentiellement la figure épique et la figure d'exception qui habite la mémoire, suscite le récit, déclenche l'imaginaire et domine l'oeuvre. Dans l'univers de l'oralité, un individu s'appuie sur sa valeur personnelle et ce qu'elle représente comme honneur, celui qu'incarne notamment l'homme de parole. Le narrateur ne dit-il pas de ces « ***desperados solitaires, bandits d'honneur*** » , auquel appartenait Agoun'chich, que « leur existence tragique a marqué d'un sceau indélébile la chronique locale et l'on se souvient encore d'eux avec respect et souvent quelque tendresse. » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 28)?

Ainsi, l'apparition du personnage d'Agoun'chich (p. 28) s'effectue dans un contexte narratif proche de celui de l'épopée dans la définition qu'en donne Paul Zumthor : ***« Récit d'action, concentrant en celle-ci ses effets de sens (. . .) l'épopée met en scène l'agressivité virile au service de quelque grande entreprise. Fondamentalement, elle narre un combat et dégage, parmi ses protagonistes, une figure hors du commun qui, pour ne pas sortir toujours vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration***. »[446] .

Dans sa seconde partie inaugurée par le « il était une fois » , *Légende et vie d'Agoun'chich* renoue avec un passé glorieux et avec une forme culturelle, de tradition orale, celle de la légende, récit collectif, d'histoire, de combat et de résistance. Ce même lien apparaît aussi comme forme d'élaboration d'un « récit à venir » , permettant ainsi la restauration de l'identité à travers la réactualisation du verbe épique où le savoir légendaire, transmis, n'est pas sans rappeler les légendes évoquées dans la première partie comme étant un savoir associé aux femmes du Sud.

On comprend alors que la perte manifestée par l'écriture est bien la perte de la voix du chant des femmes. Écrire, c'est écrire l'absence de la voix : « ***Le texte écrit n'est pas le bercement oral de cette voix maternelle, origine du chant. Il en est le substitut déficient en même temps qu'il place le sujet de l'écriture dans la situation de***

[446] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 105.

transmetteur. (. . .) La traduction est ici écriture et éloignement. Là où la jouissance de la voix fut interrompue existe la résistance de l'écrit. L'écriture donne sens au dessaisissement. »[447] .

La parole dans l'écriture ne peut se dire que dans cet éloignement par rapport à l'originel. Nous sommes là dans « le corps inaugural » évoqué plus haut. L'oralité entre alors dans une esthétique de l'éloignement et de la séparation ; de ce point de vue, *Légende et vie d'Agoun'chich* , comme *Agadir* , relève de l'écriture de ce déchirement et de cet éloignement par rapport à l'oralité et au sud.

C'est pourquoi, domine aussi l'angoisse de la séparation que viennent étayer les propos sur la femme berbère au début de *Légende et vie d'Agoun'chich* qui exaltent une antériorité communicative et fusionnelle où le mythe est désigné en tant que tout, qu'unité de la recherche et de la connaissance.

De ce point de vue, le groupe serait alors un grand corps maternel, linguistique et culturel. Le sens de l'écriture ne serait-il pas alors de valoriser l'oralité et donc d'exalter le corps de la mère ? Dans le même temps, nous sommes dans le thème dominant de la mort et du mourir à soi, sorte de matricide par rapport à l'oralité en tant que champ symbolique de la parole-mère.

L'irruption du monde moderne notamment dans *Légende et vie d'Agoun'chich* pointe l'un des aspects de cette hypothèse, en faisant ainsi éclater la légende et en fonctionnant, paradoxalement, dans l'imitation de ces formules de déréellisation, à valeur protectrice, caractéristiques du conte populaire, maghrébin. Celles-ci visent à démythifier le récit en marquant une distanciation par rapport au temps et à la vérité-réalité du conte.

Ce dernier avait procédé, nous l'avons vu, au rituel du conte traditionnel par le « il était une fois » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 22) , mettant en place le pouvoir de l'imaginaire tout en délimitant l'espace du récit. Celui-ci est alors circonscrit par la formule initiale et rituelle du conte et par une expression finale marquant le retour au réel. C'est ainsi que peut se lire le départ d'Agoun'chich. La mort de sa mule qui participe à la légende, marque la fin de celle-ci ; la fin de la fiction correspond à celle du récit et à un retour au réel, indiqué par les repères mentionnés plus haut.

Un pouvoir de l'imaginaire a été mis en place mais réduit ici en fiction. Et, puisque le récit se termine lorsque la réalité froide, menaçante et dépourvue de poésie du monde moderne s'impose, mettant fin à la légende, il apparaît donc que la visée essentielle du texte est à la fois de narrer la légende, de restituer son espace, son temps et son esprit, tout en disant la blessure qui atteint cet univers : « ***blessure dans l'ordre de la représentation narcissique de soi, en même temps que blessure dans l'ordre de la temporalité*** »[448] . *Légende et vie d'Agoun'chich* montre que l'atteinte s'effectue aussi bien dans l'ordre de la culture de soi que dans celle de l'Autre : celle du Sud berbère par rapport au Nord, de l'oralité par rapport à l'écriture.

D'où, l'importance de la figure de l'exil non seulement dans la littérature maghrébine

[447] Nabile FARES. op. cit. p. 186.

[448] Nabile FARES. ibid.

mais aussi dans la culture berbère à travers le thème de l'errance, majeur dans la culture de l'oralité. Le passage de l'oralité à l'écriture se jouerait alors dans « ***la condition d'exil de la parole, de la langue, de la culture qui serait une métonymie du voyage originaire celui de l'accès au royaume non plus de la mère terrestre mais du père terrestre qui est figure de la rupture civilisationnelle demandée exigée de la culture de soi*** » [449] .

La récurrence dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine du thème de l'errance et de la figure de l'exil ainsi que l'apparition répétée du conte traditionnel, berbère, Hamou ou Namir, réactualisé, manifestent, à notre sens, cette rupture dans et de l'ordre culturel en tant qu'arrachement aux signes de la mère. « ***L'exil est la sortie hors du chant maternel en tant que définissant l'identité du sujet, le sujet humain est exilé en tant que mouvement de passage d'un champ culturel à un autre ; en tant qu'enfant, il est exilé entre la parole de la mère et la parole du père.*** » [450] .

De là, l'ambivalence du rapport avec cet univers de l'oralité qui se traduit dans la prise en charge de l'exil que suppose le passage à l'autonomie et à l'écriture et dans la quête d'un statut littéraire, figurant la quête identitaire. De ce point de vue, on peut dire qu'en s'ouvrant sur l'éloignement de la ville natale, *Agadir* marque le point de départ de la quête du statut littéraire dans le parcours de l'écrivain, dans la mesure où c'est son premier grand texte, « ***L'exil devenant ainsi exil hors du champ des significations préétablies à l'ordre des naissances***. » [451] . L'ambivalence se lit aussi dans la tentative de revenir à la proximité orale par l'écriture. Celle-ci s'efforce de retrouver cette parole, cette langue, cette oeuvre-mère où s'inscrit métaphoriquement le texte originaire. Rappelons encore « sudique » : ***« je parle d'un meurtre d'avant les sables et les traces (. . .) d'avant ton visage de rose noire (. . .) d'avant tes négations et les échelles qui me dédoublent/tic-taquant trimbalant/un gosse sans joues sans rétines/ (. . .) tapi sous tutelle/d'un noé qui pense au déluge/ (. . .) /je m'ouvre en virgule de ma trempe nègre (. . .)*** » (*Ce Maroc* , p. 31-33) .

Ce faisant, l'écriture ne mime-t-elle pas la fonction de conservation du souvenir que l'on retrouve dans l'oralité, notamment dans le conte[452] ? Cette fonction joue sans doute un rôle structurant car la rupture symbolique qui s'opère dans le passage de l'oralité à l'écriture ne va pas sans provoquer un sentiment de dépérissement du fils éloigné de la mère, l'oeuvre de Khaïr-Eddine ne cesse de le dire. Or, ce dépérissement se lit aussi dans celui de la culture et de l'oralité en tant que mode d'être au monde et à la parole, c'est, entre autres, le propos de *Légende et vie d'Agoun'chich* .

Ce texte se construit autour de l'activité symbolique présente dans le discours de l'oralité et sa fonction de représentation sociale. Il montre comment porter atteinte au

[449] Nabile FARES. ibid. p. 198-199.

[450] Nabile FARES. ibid. p. 199.

[451] Nabile FARES. ibid. p. 200.

[452] Vladimir PROPP. op. cit. p. 19.

social, toucher la symbolique de représentation, c'est provoquer la déperdition symbolique ; rappelons, notamment le passage concernant les femmes berbères dans la première partie du livre.

Or, si l'oeuvre de Khaïr-Eddine travaille, nous semble-t-il, à la restitution de cet ancrage symbolique, celle-ci est de l'ordre de l'évocation, entendue en tant que mise en pratique de la maîtrise de l'absence, car dans le passage de l'oral à l'écrit se pose la question du symbole absent dans ce passage. C'est sans doute la raison pour laquelle, le vide, l'absence, l'écart occupent tant d'importance dans l'écriture. Apparaît alors nettement dans l'oeuvre la mise en parallèle de l'effondrement symbolique et des ruptures familiales, l'effraction du code social par l'écriture constitue la remise en question de la cohésion sociale.

Dans le même temps, il semble que l'attachement au maternel dans son rapport avec l'oralité renvoie à la difficulté d'assigner à soi-même et de soi-même une identité. C'est ici que prend sens toute la problématique de l'identité du « je » et du texte chez Khaïr-Eddine. *Le déterreur* le montre : « ***le Sud! Le Sud! Ma mère, la vraie (. . .) répudiée vivant seule (. . .) que je retrouvai qui n'appartenait plus qu'à moi seul errant dans la montagne chassant la perdrix, la colombe et les lièvres. Grâce à quoi je me suis nourri***. » (p. 119) . L'écriture de Khaïr-Eddine est évocation de cette perte, celle du Sud et de la Mère, tout à la fois, en désignant aussi les retrouvailles avec ces objets perdus.

En effet, cette problématique se situe au coeur même de cette ambivalence du rapport avec l'oralité, oscillant entre collectif et individuel, l'oralité impliquant le collectif, le groupe, alors que l'écriture concerne l'individu. ***« Nous retrouvons aussi la caractéristique fondamentale de l'anonymat du sujet disparu en son individualité dans la totalité de l'indifférenciation et de l'inessentiel propre à la culture orale. (. . .) La fonction de la littérature orale n'est pas de créer de l'héroïsme, malgré sa dimension épique, elle n'a pas valeur individualisante, mais resserrement des liens du groupe, des liens d'alliance : le poète disparaît là dans son individualité. Il est un trait du groupe non son exception.*** » [453]

Or, à considérer le statut et la figure du poète chez Khaïr-Eddine, il semble que chez lui cette entreprise passe par l'intégration du « je » dans le mythe populaire. Ainsi, « le bouffeur de cadavres » auquel s'assimile *Le déterreur*, hante l'imaginaire berbère. Cette figure mythique prend, dans la culture orale, les trois aspects, confondus dans un même fond, d'un être humain frappé par une maladie indéfinissable qui doit manger du cadavre dans un but curatif, d'une créature surnaturelle se rapportant à l'ogresse ou à l'ogre dévorateurs et enfin, au monstre, animalisé, associé à la redoutable hyène.

La maladie, le surnaturel et l'animal sont ainsi liés dans la symbolique populaire. « ***Lorsque le poète oral parle de lui, il en parle comme un être déchu par le destin, l'histoire, la conjoncture, présentation négative de soi en tant qu'énigme de la situation du groupe social, de son groupe social. Il n'est pas une figure idéale pour le groupe. Il ne propose pas une autre identité du groupe. Il parle de son lieu, sans***

[453] Nabile FARES. op. cit. p. 200-205.

mise à distance de ce lieu. »[454].

Il nous semble que le personnage du *Déterreur* réunit tous ces traits qui correspondent aussi à ceux de la figure du Mejdoub, être inadapté à la société, conteur, philosophe et fou, à mi-chemin entre la réalité et la fiction. Outre son anormalité, véritable maladie qui le marginalise et lui vaut d'être mis à l'écart de la société par les détenteurs du pouvoir - le procureur de Dieu et du roi - « le mangeur de morts » vit l'enfer carcéral de la folie dans sa tour-prison intériorisée dans son corps.

L'exclusion, l'exil, la solitude ainsi que la durée carcérale, ce temps hors temps, en font un personnage privé de raison, au discours décousu et éclaté. Rongé par l'angoisse de la mort, il se sent constamment persécuté par des « ennemis irréductibles » (p. 50) qui sont « légions » . L'éclatement de son identité, sa perpétuelle métamorphose justifient le rapprochement avec le Mejdoub. Pour l'un comme pour l'autre, la déraison est un moyen de survie et de défense, un mode d'existence qui renvoie à l'être double. Nous sommes là dans un procédé qui relève à la fois de l'écriture et de l'oralité.

Le fou dans la culture maghrébine, avec laquelle le personnage du *déterreur* noue des liens, renvoie à cette dimension où « ***l'Homme est quelque chose qui doit être dépassé*** » , selon Nietzsche. « ***Grâce à l'inachèvement processuel de sa créativité chancelante, le fou échappe, en partie, aux carcans qui enserrent l'homme « normal » . La souffrance du fou le contraint à un retour intime vers son histoire passée, vers ses désirs profonds*** »[455] . Telle est bien l'expérience du *Déterreur* . Celui-ci est un fou à la fois sage et révolté contre la société qu'il refuse. La révolte est aussi le fait du « je « qui revendiquait déjà dans *Agadir* le statut de rebelle. La parole du Mejdoub est ainsi que celui qui la profère frappée de folie et de violence, aussi, ne laisse-t-elle jamais indifférents ceux qui l'écoutent.

Troublante, elle est aussi étrange et inquiétante que le personnage, son statut, ambigu, son sens, obscur. D'une part, les lois sociales permettent au fou, du fait de sa position, la liberté de parole et l'expression de son imaginaire, réprimé chez les autres, - son état de folie le prémunit ainsi de toute censure et de toute répression mais constitue sa parole en parole déraisonnable donc inoffensive - d'autre part, la culture populaire investit cette parole d'un pouvoir de vérité, d'une signification philosophique, d'un sens caché à méditer.

Le Mejdoub est perçu comme un être inadapté qui aspire à un idéal. Sa parole est folle et en tant que telle, innocente or, l'innocence est porteuse de vérité dans la croyance populaire. Du fou au poète, il n'y a qu'un pas que la tradition populaire a fait de tout temps. Le code social autorise à l'un comme à l'autre de déraisonner et tolère leur parole sans masque, imaginaire et profondément subversive.

Dans cette réappropriation par l'écriture des formes de ce matériau constitué par la culture populaire, orale, l'oeuvre adopte en fait une stratégie scripturale qui ne restitue pas l'oralité telle quelle mais en fait une transformation parodique, ludique. La parodie[456]

[454] Nabile FARES. ibid. p. 206.

[455] Claude LORIN. op. cit. p. 201.

comme le détournement par les textes des formes héritées de la culture populaire donnent lieu à une réactualisation qui tout en poursuivant, en quelque sorte, le processus de transmission et de continuation de la culture de l'oralité, n'en joue pas moins avec celle-ci.

Du point de vue de l'écriture, est-ce de l'ordre de l'euphorisation que la question des versions qui est aussi une pratique culturelle caractéristique de la tradition orale[457]? La multiplication des versions et variantes est-elle destruction de l'euphorie du conte ? N'est-ce pas plutôt une démultiplication qui montre qu'il y a place pour des visions-versions qui sont autant de voix différentes ? Ceci montre aussi que l'esthétique de l'oralité se fonde entre autres sur la répétition et l'inachèvement.

Par ailleurs, notons que le paradoxe de l'oralité en matière de langage est d'être à la fois une structure ouverte et fermée. S'agissant de Khaïr-Eddine, la pratique de la version met en avant une stratégie d'écriture qui s'appuie sur la multiplication des voix créatrice d'une sorte de vertige désorganisateur du récit.

C'est le cas de la version « khaïr-eddinienne » de Hamou Ou Namir qui revient dans nombre de textes. Khaïr-Eddine évoque aussi souvent Hmad ou Moussa : « ***Ce saint (Sidi Hmad u Musa) était, dit-on, jongleur, joueur de tambourin, chef d'une troupe de musiciens. Il reçut l'illumination, dit une chanson, pour avoir aidé une pauvre vieille à porter son fardeau*** » , rapporte Emile Dermenghem[458]. Ainsi, dans *Le Déterreur* (p. 34-36) , le « je » narrateur rapporte un récit, raconté par son grand-père, qui constitue une version d'un autre mythe populaire, notamment berbère[459]. Le fond de ce récit, diversement narré, fait apparaître l'importance de la mère dans la vie du fils ainsi que leurs rapports oedipiens.

Dans le récit de sa propre histoire, le « je » raconte sa mère dans des situations tout à fait analogues à celles du récit traditionnel : ***« Ma mère répudiée vivant seule dans une grande maison avec deux vaches, un âne et une poule noire (. . .) Ma mère que je retrouvai qui n'appartenait plus qu'à moi seul errant dans la montagne (. . .) Ma mère pleura mon absence, vitupéra le roi régnant souhaitant sa mort, alla se lamenter sur la tombe d'un saint oublié (. . .)*** » (*Le Déterreur* , p. 119 et 121).

Or, dans ce glissement du récit transmis vers le vécu personnel du « je » des textes de Khaïr-Eddine, à l'instar du *Déterreur*, on sent que la construction qu'est le récit oral en tant qu'« ***enjambement de la mortalité humaine, du groupe en tant que groupe, de la société en tant que société, du récit en tant que récit, du langage en tant que***

[456] « le détournement ou la déformation de la lettre d'un texte ou d'un hypotexte : texte de départ, préexistant, au moyen d'une transformation ludique, non satirique » , Gérard GENETTE. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, « Poétique » . 1982, p. 7.

[457] Camille LACOSTE-DUJARDIN. *Le conte kabyle* . Paris : Ed. Maspero, 1970, p. 50-64.

[458] *Le culte des Saints dans l'Islam maghrébin* . Paris : Gallimard, 1954/1982, p. 217.

[459] Samira MOUNIR. « Hammou ou Namir et son complexe » in *Tisuraf 3* . Groupe d'Etudes Berbères, Publications de l'Université Paris VIII, juin 1979, p. 15-36.

langage ».[460] est totalement ébranlée chez Khaïr-Eddine et son écriture fait part de ***« l'histoire d'une destructuration symbolique conséquence d'une destructuration historique*** »[461]. *Légende et vie d'Agoun'chich* ne dit pas autre chose !

Alors écrire l'oralité, « ***c'est donner à voir le champ intérieur dévasté d'une subjectivité sociale atteinte en son identité*** » [462] , l'oeuvre de l'oralité, la force de la parole étant avant tout éléments introducteurs d'une violence qui reste sans doute en lien avec la censure, l'occultation et ce que Abdellah Bounfour dit : « ***Assurément, la parole berbère, comme son histoire, est une parole déchiquetée*** »[463] . C'est pourquoi, les mots sont chargés d'une intensité émotive et cherchent à se faire parole portée par la voix blessée : « ***le mot est donc aussi abandon et l'écriture un déchirement, une « déchirure » , dont on retrouve souvent les cicatrices dans le discours.*** »[464] .

Pour nous cette émotivité reste liée à l'oralité dans sa dimension de parole-mère qui est elle-même blessure et apparaît comme telle dans l'oeuvre. Par cet aspect et bien d'autres, la question de l'écriture rejoint celle de l'identité. La parole-mère étant l'espace propice, privilégié où naît et se propage la parole, où elle advient et se génère.

Ecrire, c'est aussi réactualiser des modèles ancestraux qui dialoguent avec le présent, comme le montre *Légende et vie d'Agoun'chich* . L'émergence de l'oralité passe par cette « gestion » ambivalente d'un patrimoine dont nous avons montré qu'il est hautement dominé par le féminin et le maternel.

Or, cette gestion semble s'organiser autour de valeurs qui se rejoignent grâce au réseau qu'établit l'écriture elle-même. Ainsi, la valeur de la parole qui dit, raconte crée, travaille au niveau du dialogue, de la restitution de la mémoire, fonde, poétise, valorise la voix et le corps comme lieu et rejoint ainsi la valeur de la communication-transmission.

Celle-ci est de l'ordre de la présence, du concret, de l'immédiateté, mais elle est aussi du domaine de la communion avec le groupe, avec le collectif et rejoint la valeur de l'exil. Si celle-ci renvoie à l'éloignement et à l'errance dans le voyage en quête d'ailleurs, elle ne prend sens que par rapport au retour, au lieu, à l'origine et à la terre. Cette valeur demeure rattachée à celle de l'honneur qui exalte la valeur guerrière, le combat, la conquête mais aussi la résistance et dans une certaine mesure la subversion et la marginalité. En cela, elle mène à la valeur de la déraison qui s'incarne non seulement dans la parodie, le renversement, la carnavalisation mais aussi dans la jubilation de la marge comme espace de défense et de survie, le langage en constituant sans doute le lieu privilégié.

[460] Nabile FARES. op. cit. p. 322.

[461] Nabile FARES. ibid.

[462] Nabile FARES. ibid. p. 288.

[463] Dans un article intitulé « l'ensablement » in *Itinéraires et contacts de cultures* , « Littérature et oralité au Maghreb » . N°15/16. Paris : L'Harmattan, 1er et 2ème semestre 1992, p. 39.

[464] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 54.

Valeur de la parole, valeur de la transmission-communication, valeur de l'exil et valeur de l'honneur conduisent alors à la valeur du multiple, à cette poétique du divers[465]dans laquelle se retrouverait un certain nombre de caractéristiques de l'écriture de Khaïr-Eddine.

Le mélange, le métissage, le chatoiement, le miroitement mais aussi l'ambiguïté, la confusion jusqu'à la dépossession, à l'éclatement, au fractal et au chaos, côtoient la dualité, l'altérité, l'universel, le polychrome et le polyphonique pour créer une pluralité qui se nourrit de cette poétique du divers qui s'appuie elle-même sur celle de l'oralité.

Dans la seconde partie de ce travail, nous avons voulu montrer comment chez Khaïr-Eddine les stratégies scripturales sont imprégnées par l'oeuvre de l'oralité. Nous avons appréhendé celle-ci, tout d'abord, à travers l'intense activité de la parole dans l'espace scriptural analysé comme lieu de sa mise en acte et de sa mise en scène.

Cette forte présence et cette théâtralisation de la parole circonscrivent un espace singulier, constitutif d'un autre aspect de l'oeuvre de l'oralité et ouvrant l'écriture à cet entre dire et écrire dont nous avons essayé de dégager le double versant déstructurant et structurant à la fois.

Enfin, par l'analyse du discours de l'oralité, entendu dans ses rapports complexes avec la culture et l'identité, notre investigation fait aller l'oeuvre de l'oralité, ainsi décelable par ce troisième aspect, vers une esthétique scripturale que la dernière partie de ce travail entend explorer.

[465] Édouard GLISSANT. op. cit.

Troisième partie : De l'oralité à l'esthétique scripturale

Dans les étapes précédentes de cette recherche, nous avons eu à coeur de montrer que les stratégies scripturales déployées dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine portent l'empreinte de l'oralité dont nous avons essayé de déceler les marques tout au long de notre propos. Nous allons dès lors nous attacher à analyser comment cette inscription de l'oralité dans l'écriture participe d'une esthétique scripturale et d'une vision de la littérature.

Le sens que prennent cette expérience et cette esthétique par rapport à la société et la culture comme espace réel et symbolique nous mènera dans un premier temps vers le corps des mots et les mots du corps . Nous explorerons ainsi l'écriture du corps chez Khaïr-Eddine, à travers une approche qui tend à retrouver les liens établis avec l'oralité culturelle, anthropologique, évoquée notamment dans l'introduction générale de cette recherche. L'attention accordée à cet aspect vise aussi à replacer le corps au centre de toute création, révélant alors une double oralité en une oeuvre scripturale du corps.

Dans un second temps, nous suivrons comment celle-ci impulse une dynamique de la mémoire et en quoi elle contribue à son esthétique scripturale. Nous nous intéresserons au travail qu'effectue la mémoire à la fois collective et individuelle au niveau de l'écriture dans son rapport au temps, à l'espace, à la langue, à la culture, rapport confondu avec l'enfance, l'histoire personnelle et le corps. Notre intention est d'établir que la mémoire qui prévaut ici est d'abord celle des éprouvés corporels par lesquels tentent d'émerger une parole, un chant, un texte ancien, une voix, tous enfouis dans les replis de cette mémoire

en action dans les mouvements mêmes de l'écriture, induisant ainsi une esthétique qui nous semble être portée, en dernier lieu par la force de l'imaginaire .

Se nourrissant du travail du corps et de celui de la mémoire, l'imaginaire ainsi approché, ouvre sur une esthétique scripturale dont l'analyse nous permettra d'avoir accès aux points de force de l'écriture de Khaïr-Eddine. En les décryptant à travers les rapports entre le « je» et le texte, l'esthétique de l'inachevé et la parole scripturale et la puissance de l'imaginaire, nous essayerons d'approcher au plus près une expérience littéraire dans ce qu'elle a à la fois de plus singulier mais aussi dans son désir tendu vers l'universalité.

Chapitre I : Le corps des mots et les mots du corps.

Cette partie voudrait développer une meilleure compréhension de l'oeuvre de l'oralité dans l'écriture de Khaïr-Eddine par une traversée de la corporéité qui se veut aussi approche de l'intériorité et de l'intimité de l'expérience scripturale.

Dans la production littéraire qui nous occupe ici, le corps est au centre d'une problématique du Dire, quand il n'est pas lui-même corpus à déchiffrer. Il s'agira pour nous de montrer que ce corps, « ***d'abord un corps textuel soumis à la suprématie du verbe*** » [466] , socialement et culturellement, est à son tour exalté, malmené mais en tout cas émergent dans et par l'écriture dans laquelle il surgit comme élément de trouble, de désordre, sans doute aussi de transgression.

Notre tentative cherche aussi à mettre en évidence, à partir de l'étude du langage entreprise jusqu'ici et à travers lui, « ***certaines relations généalogiques entre les mots, le sentir et la chair*** » [467] . L'expérience scripturalen'est-elle pas aussi expérience intime de et dans la chair ?

Écrire le corps ne revient-il pas alors à l'engager totalement dans l'acte scriptural et à le faire participer à la génération du texte ? Mais ceci ne va pas sans contribuer à une construction du corps dans l'écriture ou du moins à une image corporelle singulière et présente dans le champ scriptural. Cet investissement de l'écriture par le corps contraint à s'interroger aussi sur le trajet qu'elle effectue dans son désir tendu vers celui-ci.

Apparaît alors ce jeu entre oralité et scripturalité dans lequel intervient très fortement le corps à travers la vocalité. Le corps à corps avec les mots ne fait-il pas entendre cette « voix » dont l'absence, peut-être même l'impossibilité, donne autant de valeur à la parole telle qu'elle se manifeste dans l'écriture, comme le montrent les propos qui précèdent ?

Ainsi, la parole qui émane du corps et se propage dans l'écriture devient alors fondatrice, l'écriture s'accomplissant en un acte où le cheminement de la création renvoie bien à un enracinement corporel. Interroger ce cheminement, c'est aussi tenter de

[466] Malek CHEBEL. *Le corps dans la tradition au Maghreb* . Paris : P. U. F. 1984, p. 151.

[467] Adolfo FERNANDEZ-ZOILA. op. cit. (p. 9) .

percevoir le travail de l'écriture comme oeuvre du corps .

Entre le corps et l'écrit, qu'introduit l'oralité par rapport à l'avènement du texte, alors étape ou lieu de fixation et de blocage ? Dans cette circulation enchevêtrée de sons et de sens, dans ces passages incertains du corps à la voix, de la voix au signe, intervient une fois de plus le rapport oralité-écriture. Comment dans cette épreuve hasardeuse qu'est le passage du corps au texte se joue le problème de la mise en forme ? Comment se pose alors la question du corps de l'oeuvre ?

1) : Écrire le corps.

Dans quelle mesure, la pratique scripturale de Khaïr-Eddine met-elle en avant le corps et sous quels aspects le désigne-t-elle comme partie prenante dans l'expérience de l'écriture ? Il s'agit de préciser ici l'émergence du corps au niveau du texte, sa participation à l'élaboration et à la génération de celui-ci comme passage obligé.

Or, une telle pratique scripturale ne favorise-t-elle pas l'accès à une exploration plus subtile des formes du sentir corporel, montrant le rôle joué par les mots, les images, l'imaginaire comme expérience vécue d'un sentir intériorisé ? Comment l'écriture se fait-elle le lieu où le corps cherche à se raconter « ***par des mots qui étayent et élargissent le sentir initial tout en contribuant à un enrichissement de ses propres plis charnels*** » [468] ?

Répondre à ces interrogations, c'est aussi envisager non seulement le corps-sentir mais aussi le corps-dire et voir comment dans l'écriture, le corps est production des mots eux-mêmes. Nos cheminements dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine sur les traces du parcours obscur de la corporéité nourrie de mots, transfigurée dans les images fortes qui jaillissent des textes contribueront, nous l'espérons, à mieux percevoir la complexité de la problématique de l'oralité dans la perspective envisagée par ce travail.

Celui-ci dégageait chez Khaïr-Eddine une écriture erratique, mettant en lumière l'errance scripturaire dans et par laquelle le poète se conçoit et inscrit sa « prose de l'exil » (*Soleil arachnide*, p. 31) trempée dans « le lait amer des pérégrinations » (*Soleil arachnide*, p. 34) et « les vins forts de l'errance » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 21) , néanmoins portée par cette « terre sous ma langue » (*Soleil arachnide*, p. 34) . L'écriture se déploie en un mouvement continuel, dessinant ce déplacement incessant du corps, notamment dans le parcours d'espace, dans le voyage, l'errance et la quête que figure l'oeuvre.

L'espace et l'itinéraire dans l'écriture confirment l'irruption du corps dans le champ scriptural, rejoignant ainsi le travail même de l'oralité en mouvement dans la tradition orale dont le principe est justement la parole de l'errance et de la transmission, le « bouche à oreille » supposant à la fois un déplacement dans l'espace et le temps et une inscription physique de la parole par le corps, parfois exprimée d'une façon douloureuse, comme dans le poème « ***Nausée noire »*** [469] ***: « (. . .) nous rampons unanimes vers l'arbre qui vacille/pour recevoir la der-/nière goutte de ton sang noir/et donner au futur le fruit***

[468] Adolfo FERNANDEZ-ZOILA. ibid. p. 10.

le plus/étrange/qui parle dans la bouche/de milliers d'innocents morts dans/notre sang noir (. . .) un sang noir/qui fut lait » (*Soleil arachnide*, p. 87) . Il y a là un trajet corporel de la parole en une sorte de chaîne qui constitue la mémoire du corps par laquelle « ***syllabe par syllabe je construit mon nom (. . .) on m'attend ailleurs/mais je préfère circuler seul/ainsi je m'incorpore à ma saignante multitude (. . .) je préfère alunir sur une terre qui sache dire mon nom/primitif*** » (*Soleil arachnide*, p. 87-88) .

C'est dans cette dynamique qu'il faut saisir l'écriture du corps chez Khaïr-Eddine, notamment dans son rapport avec la thématique de l'errance dont nous avons montré les contrecoups sur les procédés d'écriture. En effet, le « corps agitateur » (*Résurrection des fleurs* sauvages, p. 83) est toujours exilé, chez Khaïr-Eddine, rarement intégré, en errance perpétuelle, que ce soit le corps de « je » ou celui de la langue, ou encore celui du corpus textuel : « ***(. . .) Mon sang est cet étrange passant*** » , lit-on dans *Résurrection des fleurs* sauvages (p. 88-89) .

De la notion de mouvement et de déplacement continuels s'instaure l'alliance entre l'écriture et le corps. La limite entre le corps et le corpus devient alors insaisissable, le texte se faisant corps et le corps étant travaillé par l'écriture : ***« (. . .) criblé/blessé (. . .) ouvert sur un désordre (. . .) il saigne/mais voici que la chambre ne suffit plus/le poète c'est toi/toi qui te nourris de la nostalgie/du futur*** » (*Soleil arachnide*, p. 90) .

La mise en écriture du corps, dans sa valorisation ou sa dévalorisation montre que la parole fonctionne à la fois comme expression du corps et parole sur le corps se déployant en « phrase artérielle » (*Soleil arachnide*, p. 94) qui « ***patrouille dans toutes les écritures (. . .) et passera dans le sang du futur, si tant est que le langage en révolte perpétuelle contre soi-même et contre ceux qui s'en sont servis comme d'un burin se recorrige et se fomente à nouveau, toujours insidieux*** » (*Le déterreur*, p. 56) .

Aussi, le désordre constaté du texte introduit le bouleversement corrélatif du corps qui sera très fortement mis à l'épreuve en prenant part à l'activité scripturale : « ***un poème parfois me vient comme une pierre*** » (*Soleil arachnide*, p. 89) .) , « ***délivre mon corps de ce corps !*** » , tel est le cri lancé dans *Résurrection des fleurs* sauvages (p. 88-89) tandis que *Soleil arachnide* dévoile « ***le poète c'est toi qui te perds/en même temps que tout le sang du monde*** » (p. 90) .

Intervenant comme signifiant dans la création, le corps s'impose comme langage auquel se rattache la parole d'écriture et détermine sans doute « ***la fonction organique des mots*** » (*Moi l'aigre* , p. 29) . Le corps-texte est projection d'une image morcelée du corps. Le corps des mots expose alors le corps pris dans les mots et révèle le corps à corps avec les mots « ***un mot, c'est un piège qui vous attrape et ne vous lâche plus*** » , proclame le narrateur dans *Agadir* (p. 18) , tandis que *le déterreur* se débat avec un corps vécu comme « une perpétuelle dépossession » (p. 59) .

Le corps est inévitablement sous le coup de la violence des mots qui donne à l'écriture de Khaïr-Eddine toute son énergie singulière : « ***ma poitrine est une caisse d'armes mal fermée (. . .) je suis scellé de détonations/et de soufrières éboulées sur les tympans des vagues (. . .) je porte hurlant/noir de rutilances et planté de ciel***

[469] ***En gras dans Soleil arachnide (p. 80) .***

faste (. . .) mes cheveux déterrent la catastrophe » (*Soleil arachnide* , p. 24-73).

Exprimée par l'écriture, cette énergie passe dans la force sismique de l'écriture et l'exaltation du corps, elle valorise le corp(u)s dans la dimension orale que nous avons perçue jusque là : la parole générée par le propre désordre du corps et traduisant sans doute l'impossible accomplissement d'une pensée errante, probablement en lien avec ce propos d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* : « ***Ce village qui était sien et qui ne l'est plus que dans sa mémoire qui toutes les nuits bifurque, réintègre ce sol qu'il n'a plus visité depuis longtemps, cette terre inerte dans son corps et que son sang réapprend dans la cécité, les calamités, les pollutions et les haines du monde diurne. . . Lui rêvant, pour une fois revenu dans son bled. . . dans son petit pays. . . qu'il ne peut même pas voir. . . debout parmi les ronces que sa vaste imagination et son coeur cassé dépecé par eux ouvre aux aigles qui déplient ses nerfs, ses yeux (. . .)*** » (p. 19) .

De là, une image du corps démantelé et éclaté en un véritable puzzle. À travers celle-ci, le monde intérieur de celui qui écrit semble fragmenté à l'image de son texte, de sa parole et de son propos, notamment dans sa dimension identitaire, s'exposant en tant qu'objet-fragment et totalité à la fois.

L'éclatement et la polymorphie de l'espace scriptural qui se construit lui-même à partir d'une multitude d'espaces projettent une image du corps éclatée à son tour : « ***C'est la ville qui rebondit, nue. Les acteurs sont inutiles. Le théâtre est impossible. Les pierres bougeront leurs épaules. Parleront. Apostropheront une fois encore la catastrophe. C'est d'elle qu'il sera toujours question. Les vieux murs ne sont pas plus debout que moi.*** » (*Agadir* , p. 36) . Ce texte montre comment l'écriture du chaos joue de l'opposition des codes du langage, confronte le froid réalisme du langage administratif (p.10-13) dont la typographie en italiques souligne l'absurdité terrifiante face à la catastrophe, à cette réalité cauchemardesque de la ville anéantie et que le narrateur cherche à maîtriser par des directives.

Cette réalité qui s'impose au narrateur est rendue par un langage où dominent et s'accumulent les termes du « sentir » : « ***je sens, présence souterraine, cadavre de ville, odeur inquiétante, exhalaisons, décomposition, relents d'égouts, odeur de la rade, puant, hyperodeur*** » (*Agadir* , p. 13-14). L'écriture rend compte et joue de la polysémie du corps, par la gamme infinie de ses sensations et perceptions, mieux à même d'exprimer l'inépuisable complexité de l'être et du monde.

Produit par le grouillement sémantique du sens à la fois physique et langagier, l'effet d'accumulation et d'hyperbolisation fait émerger la réalité du corps, celui de la ville-cadavre mais aussi celui du narrateur. Notons que ce dernier se confond avec celui de la ville : « ***Mais à force d'être là, je m'habitue à cet air nouveau je deviens inexplicablement aussi puant que l'atmosphère*** » (*Agadir* , p.14). Le langage du corps dans *Agadir* reste lié à l'expression de la peur et de l'angoisse de la mort. Il tente aussi de se faire manifestation de ce corps-chaos que révèle Nietzsche : « ***Je vous le dis : il faut encore porter en soi un chaos, pour être capable d'enfanter une étoile dansante. Je vous le dis : vous portez en vous un chaos*** »[470] .

[470] Friedrich NIETZSCHE. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Ed. Livre de poche, 1963, p. 23.

L'opposition relevée entre le langage bureaucratique qui nie la réalité du corps et le langage du narrateur, celui du corps, alors parole sensorielle, est ici fondamentale quant à la teneur du verbe que l'écriture rature et celui qu'elle privilégie tout au long du récit jouant constamment sur et de cette opposition.

Caractérisée par l'éclatement de ses structures, par ses tensions, ses crises et son désordre narratif, l'écriture de Khaïr-Eddine se révèle dans sa dimension physique et ses aspects corporels. Elle s'origine dans la mémoire du corps. C'est à cela que se livre *Histoire d'un bon dieu*, dans un projet qui devient élaboration d'un être de langage en un acte scriptural et poétique qui pose la question du corps-texte. Suivant un mouvement qui, ici encore, comme dans *Agadir* et *Corps négatif*, privilégie la verticalité à l'horizontalité, l'écriture se loge dans un corp(u)s que ce propos du « Bon Dieu » tend à figurer : ***« tout s'était légèrement recroquevillé à l'intérieur de la chair des sens et des pensées, confusément.*** » (p.94) .

L'intériorité évoquée ne manquera pas de rappeler le lieu souterrain dans lequel prend place le récit d'*Agadir* et laisse entrevoir l'écriture comme parcours d'un espace inconnu, d'un infra monde, envers de celui qui est familier et d'où tout repère s'est effacé. L'écriture de la verticalité et des profondeurs amorcée dans *Agadir* se prolonge dans ce voyage au bout de la nuit : « ***J'avais dormi toute la nuit. C'était déjà un prélude à la fuite, sinon elle-même***. » (*Corps négatif*, p.10) que figure l'oeuvre entière ; voyage qui conduit « je » vers un espace/temps à retrouver, à affronter et à expurger comme corps négatif. C'est une entreprise périlleuse que l'écriture va prendre en charge, en rendant compte de toutes les difficultés qu'elle suppose.

Cette difficile et douloureuse élaboration bute sur l'identité qui s'exprime à travers l'écriture du sang, lequel inonde des pages consacrées à la mort (*Agadir*, p. 102-110), sang du meurtre : le parricide, l'infanticide et le suicide hypothétique du père (*Agadir* , p. 98-99), sang écoulé, transmis, refusé, renié à travers la loi du sang familial (*Agadir* , p. 116) . Ceci oriente toute l'écriture-saignéepar laquelle le narrateur exorcise le mauvais sang et les angoisses et étale sa difficulté d'être qui finit par déteindre sur l'identité même du texte où l'écriture est « ***une fugue de sang dans les commissures des /bouquins*** » (*Soleil arachnide* , p. 110) .

S'amorce ainsi une écriture du corps entre surface et profondeur où se décryptent le sentir et le dire du corps à partir d'une médiation où le langage tient la meilleure part. Celui-ci plonge dans le site inédit, site intérieur d'un corps-être qui advient à travers plissements, déplis, replis de la chair et des mots : « ***L'homme est un être incarné dans les formes qui participent de sa subjectivité transfusée dans les mots et dans les interactions dialogiques de l'agir dans l'intersubjectivité.*** »[471].

Écrire le corps, c'est alors naître dans l'être du langage, pénétrer dans une intériorité où les déchirures de la chair et celles des mots sont constitutives d'une même élaboration, d'une incarnation identique ayant sans doute un lien avec la mise en forme dont il a tant été question jusqu'ici. Ceci nous place aussi dans une situation de lecteur-récepteur où « ***Lire c'est remonter jusqu'au centre de la personne vivante*** » [472]

[471] Adolfo FERNANDEZ-ZOILA. op. cit. p. 144.

.

« ***Ce sang que je brasse/cette passe/qu'est-ce sinon la rampe en astre/de toute chair tirée à blanc/une grimace/et les sanctuaires des chantres de Barbarie (. . .) car les vents me poussent en sable et pierres/contre mes yeux/me mettent sous latérites/coupé des troncs immobiles d'hommes/ils marchent en moi depuis moi-même/or me voilà/je plonge encore dans mon visage/il y a/une vitre qui m'inverse/ce sang que je brasse/cette passe.*** » (*Ce Maroc* , p. 16-17) . Cet extrait du poème « Passe » explore, nous semble-t-il, quelque chose qui traverse l'écriture de Khaïr-Eddine mêlant « les feuillets du langage » [473] et les plis et les replis de la chair dans une tentative d'élaboration du corps/corpus en tant qu'oeuvre : « ***toute littérature est une INCARNATION, et, en littérature, aucune incarnation ne peut se produire autrement qu'à travers la CHAIR VIVANTE DES MOTS.*** » [474] .

Par « la phrase inédite » (*Soleil arachnide*, p. 99) , nous sommes ainsi dans une dynamique qui conduit l'écriture vers la chair en une parole « du corps tué par le rythme fugitif du poème » (*Histoire d'un bon dieu* , p. 175) , parole du « corps ébréché », du « corps étiolé » , du « corps tué » (p. 175) . L'oppression du corps s'énonce alors en fragments poétiques s'inscrivant dans le mouvement du texte comme discours contestataire : « ***je rejette/l'emphase pétillant d'or et de vipères/pour une fièvre/noire comme la pointe d'un sein*** » proclame le poème « REJET » dans *Ce Maroc* , (p. 21) - retenons que le corps est un élément important dans cette contestation - exhibant le corps comme donnée fondamentale de cette parole rebelle qui « ***troque mes rages/contre la belle bouche bée sur le trottoir de/l'émeute*** » (*Histoire d'un bon dieu*, p.177) .

Si dans le passage à l'écriture, s'opère sans doute « ***le dessaisissement du sujet en son propre langage d'existence*** »[475], notons que demeure chez Khaïr-Eddine un lien étroit entre la problématique du « je » dans le texte et celle de l'identité avec le corps morcelé. De ce point de vue, l'éclatement pronominal tient alors de l'autodestruction certainement liée à la destructuration symbolique et culturelle que nous évoquions déjà auparavant. Aussi, faudrait-il sans doute envisager la présence du corps impossible placé au coeur de la problématique de la langue, de l'identité et de l'étrangeté à la fois physique et identitaire : « ***Mon sang est cet étrange passant. . . /vaisseau bien cargué, voile déchirée/dans la nuit vétuste des vents/ (. . .) /délivre mon corps de ce corps ! /délivre-moi/des souvenirs*** ! » (*Résurrection des fleurs sauvages* , p. 88-89) .

En effet, le corps impossible reste en étroite relation avec la langue inédite et impossible elle-même et le texte insaisissable. Cette écriture du corps travaille contre toute notion de pureté totalitaire celle de la race comme celle de la langue, contre le droit

[472] Albert BEGUIN. *Création et Destinée*, essais de critique littéraire (posthumes) . Paris, Seuil, 1973, p. 226, in *La chair et les mots* , op. cit. p. 157.

[473] Adolfo FERNANDEZ-ZOILA. op. cit. p. 144.

[474] Citation d'Albert BEGUIN. op. cit. p. 9 in Adolfo FERNANDEZ-ZOILA. ibid. p. 157

[475] Nabile FARES. op. cit. p. 194.

du sang, contre l'intégralité et l'intégrité, c'est pourquoi elle n'est qu'éclatement, enfin contre le dogme que celui-ci concerne le religieux ou les normes littéraires et esthétiques.

Aussi, le corps ne se conçoit-il que dans la métamorphose permanente comme autant de façons de changer de peau. De ce fait, le corps semble se présenter comme totalité ouverte présente, notamment dans la poésie, que le jeu des métamorphoses exhibe : « ***Car je relève la tête et j'arme/un sang neuf, bien cargué, voile au vent.*** » (*Résurrection des fleurs sauvages* , p. 89) . Qu'elle soit réification, bestialisation et cadavérisation, la métamorphose du corps dans l'écriture de Khaïr-Eddine correspond non seulement à cette autre façon de dire le corpsmais renvoie aussi au dire et ne pas dire analysé plus haut.

Ainsi, le projet scriptural de *Histoire d'un Bon Dieu* se dessine-t-il comme « ce chemin (qui) ne mène qu'à la nudité » (p. 187) à la fois descente aux enfers et plongée en soi. Tel est l'aboutissement du récit qui invite, toutefois, à une écoute du bruit de l'être. Le parcours entrepris par l'écriture, à coup de déconstructions, de heurts, de dérives, de fragmentations et d'éclatements multipliés du corps textuel dévoile autant de morcellements de l'être en chute, annoncés dès l'ouverture du récit, à travers la déchéance de la figure et du mythe.

S'affiche ainsi l'écriture de la mutilation, de la fracture, de la dépravation, de la torture, de la meurtrissure. *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* ou encore *Le déterreur* illustrent à travers la déformation et la monstruosité du corps une forme provocatrice d'écriture corporelle de l'inachevé.

Cette indécence de l'inachevé qui marque l'écriture du corps dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine l'inscrit dans ce propos : « ***en gestation est oeuvre impudente*** » [476] . Or, ceci rejoint une certaine forme d'infiguration qui vise sans doute à représenter l'homme dans sa précarité, l'identité dans ses incertitudes, tout en posant, chez Khaïr-Eddine la question de trouver l'inachèvement au fond de soi-même.

L'écriture de la déformation du corps tronqué, hybride, reflète à travers l'inachèvement les troubles profonds de l'image du corps. Elle donne aussi à voir la fragmentation du dedans dont les nombreux points de suspension que nous avons relevés plus haut, figurent sans doute la forme scripturale de l'inachevé exprimé.

C'est souvent dans cette écriture viscérale et près du corps que peut se lire le dedans par le dehors, que les images du corps figurent le geste de l'écriture dans sa tentative d'exprimer des significations relatives au manque, au vide, à la béance. Ce qui tend à advenir dans l'écriture, n'est-ce pas l'entrelacement dans une déchirure fertile du corps et des mots ? Celle-ci révèle aussi un questionnement sur l'appropriation/désappropriation du corps et du langage par « manque de présence de l'autre dans son « tout » »[477] . Cette problématique nous semble ici contenue dans les derniers mots du recueil poétique *Ce Maroc* : « ***Sous l'olivier, la mort invente tes sourires, le printemps passe, l'été vient, le ciel se noie dans le khôl ardent des veuves. Sépulcre ! ouvre les portes interdites***

[476] Claude LORIN. op. cit. p. 18.

[477] FERNANDEZ-ZOILA. op.cit. p. 23.

du sang ! » (p.78) .

C'est pourquoi le dire et ne pas dire de l'écriture qui figure en soi la déchirure évoquée en une dialogie liée au désir de l'Autre, contradiction dans laquelle se place la parole, renferme l'énigme du corps comme désir et parole. Dans *Une odeur de mantèque* (p. 117) , tout en déclarant son refus d'« éructer » des maux/mots qui le minent, le rendent malade, le « je » ne les expulse pas moins en dehors de lui. L'écriture s'assimile à une expulsion, hors du corps, de ce qui le travaille intérieurement pour en faire un corps raconté, senti, imaginé, engendré par les mots eux-mêmes.

L'implication et la mise en péril du corps et de soi dans l'acte scriptural se lisent dans cette scène (*Une odeur de mantèque* , p. 117-118)[478] où « il » tente de sortir « hors d'un monde » qui semble plus que jamais être en lui : « non, il est en moi » (p. 119) , « ***persistant à grimper une muraille*** » mouvante, hostile, menaçant de le « précipiter sur ces dards qui tapissaient son rêve » (p. 118) , le renvoyant à sa prison intérieure. C'est la raison pour laquelle il s'accroche à « ***sa parole (qui) peut-être la seule maille réelle par où je m'introduirai avec dans mes bagages cette âme et ce nerf pourri que mon oeil et mon sang transformeront en vies parcellaires.*** » (p. 118) . Écrire le corps, c'est ainsi monter à l'assaut du corps-forteresse, faire l'inventaire du lieu du corps, ce qui implique des explorations multiples et diversifiées mais aussi des actes divers qui n'en sont pas moins pour l'essentiel acte d'appropriation de ce corps, situé au centre de nombreux enjeux.

C'est par l'écriture du corps que passe en premier lieu la désacralisation. *Le déterreur* montre que si le mot sur le corps est bestialisation et réification donc violence faite au corps, ce mot semble traduire la répression qu'il subit, par un phénomène d'agression retournée. Si la parole sur le corps en exprime l'enfermement – ainsi du symbolisme du puits et de la tour/prison dans *Le déterreur* - c'est-à-dire, le corps tel qu'il est vécu socialement sous le poids de la morale oppressive - cette même parole qui le métamorphose par réaction à la claustration, en exalte la sexualité.

La représentation du sexuel est rendue d'autant plus provocante qu'elle a recours à la bestialisation, avilissant ainsi le corporel et le sexuel. Ces deux éléments remplissent une fonction subversive. En effet, tous les agents de pouvoir qui sont l'objet de la satire virulente du narrateur le sont à travers le corps très fortement sexualisé. Citons comme exemple, ces propos volontairement injurieux et licencieux sur Dieu, « ***sa femme gisant sur une couche de poils de chameau et se faisant posséder par le Bon Dieu soi-même (. . .) était putasse mais comme toute putasse elle ne pouvait qu'intéresser au plus haut point le créateur des choses et du néant.*** » (*Le déterreur*, p. 67) . Ainsi, le corps, socialement et moralement voilé, censuré, est utilisé comme instrument subversif en même temps qu'il profane l'écriture.

Dans *Le déterreur*, la mise en écriture du corps, aussi valorisation du sexuel - la première expérience sexuelle est assez longuement décrite, sa représentation, associée à l'évocation d'une cérémonie mortuaire, montre, si besoin en était, l'utilisation subversive de la sexualité dans l'écriture - est constitutive de la parole sur soi, autre objet de transgression.

[478] Et aussi p. 19 et 66.

Décrit comme un viol, l'acte sexuel se trouve associé dans la même scène à la mort des grands-parents et à la mise à mort d'un rat poursuivi par un chat. La mort apparaît ici comme une castration : ***« (. . .) grand-père et grand-mère (. . .) tous deux asexués pour toujours (. . .) »*** (p. 27) . Le sexuel est à la fois un exutoire contre la mort et un acte de bestialité.

Dans *Une odeur de mantèque* , le récit des perversions dévoile une mémoire du corps dont l'écriture se sert pour exercer à son tour le pervertissement des formes convenues du discours (auto)biographique. Le « vieux » se raconte sans fard et tire même un plaisir extrême de son récit subversif, puisqu'il transforme en acte narratif ses actions de déviance plaçant le trivial au niveau de l'esthétique. La déviance et la perversion sexuelles sont ainsi transformées en acte scriptural subversif.

Notons aussi que les scènes de transgression sexuelle participent d'une même écriture de l'excès, à l'instar des scènes de violence qui miment la marginalité du personnage bandit, tueur et réfractaire social. Personnage excessif, déviant et lubrique, le « vieux » concupiscent se représente comme fondamentalement en rupture. C'est cette dissidence et ce côté transgressif qui le déterminent tout en étant des éléments de survie pour lui. Telles semblent être aussi les caractéristiques de son récit, de la parole qui le porte et de l'écriture qui leur donne forme.

Marrakech constitue le point de départ d'une dérive scatologique et pornographique dans laquelle le dérèglement des sens et les perversions sexuelles s'inscrivent dans l'espace : « ***les rues sordides et criardes dégoulinant de sperme invisible, de vrai stupre et pourrissant au soleil du Sud comme pour infliger à Dieu un démenti excrémentiel.*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 108) jusqu'à l'angoisse hallucinatoire : « ***Où que l'on porte ses pas, la terre vous engloutit comme un vagin touffu ou un anus d'adolescent dévoyé !*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 108-109) .

Le champ scriptural lui-même est assailli par un dire libidineux qui jouit de la répétition et de l'accumulation d'un langage sexuellement chargé et générateur de fantasmes. Il est aussi notoire que l'écriture se dessine comme lieu de décharge de cette « ***hargne sexuelle des chasseurs*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 110) dont le « vieux était le meneur » (*Une odeur de mantèque* , p. 110) . Par celle-ci, semble s'opérer un règlement de comptes non seulement avec le passé, la société, notamment celle du Sud[479] - expression d'amour et de violence faite au site identitaire – mais aussi avec la vie et la mort.

Le sexuel fonctionne ici comme une conjuration de la mort présente dans l'image de l'engloutissement (p. 108-109) , déjà évoquée, et dans cette scène : « ***Seuls quelques vieillards et quelques jeunes idiots dégoulinant de morve s'incrustaient encore sur le sol ancestral comme des cancrelats. (. . .) Les femmes se méfiaient des adolescents, seuls les vieux pouvaient parfois les sauter. Une de ces putes, remarquable par sa beauté, habitait près du torrent jouxtant le cimetière. (. . .) Sa maison donnait sur le cimetière. Un petit torrent la séparait du cimetièremais que***

[479] Espace que l'écriture n'en finit pas de raturer tels ces « milliers de pas striant le ciel sanglant du Sud » (*Une odeur de mantèque* , p. 110) .

devait-elle donc entendre la nuit venant de ce cimetière où son mari venait d'être enterré ? Des milliers de pas striant le ciel sanglant du Sud ? Ou tout au moins la hargne sexuelle des chasseurs dont j'étais le meneur ? » (*Une odeur de mantèque* , p. 110) .

Déjà dans *Le déterreur*, la mort est vécue par le narrateur, enfant comme absence de sexe et de plaisir sexuel, elle représente une double castration de la parole et du sexe, objets d'une même censure aussi. Ici, comme très souvent dans l'oeuvre, la co-présence du sexe et de la mort rappelle que l'écriture du corps chez Khaïr-Eddine a l'intérêt de faire apparaître l'importance des enjeux de vie et de mort engagés dans la création.

En effet, en permettant une véritable résurrection[480] , le sexe féconde l'écriture sécrétion associant l'encre, le sperme, le lait et le sang pour se poser comme réponse à la mort, sans doute la seule : « ***(. . .) lorsque l'absence nous baigne dans le lait des /stégomyies/ ici la bête/ sexes velus des rares astres qui noient mes tempes/quais noirs ta moelle gâtée tes mains nubiles/corps ébréché pourquoi ressac/ton sperme écrit/sous l'arbre vide jeté sur ton corps étiolé/(. . .) corps tué par le rythme fugitif du poème (. . .)*** » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 174) .

Toutefois, cette écriture sexualisée n'est pas une fuite de la mort mais une confrontation avec celle-ci : « ***mort/ hyène volontaire/ c'est toi que je réclame/ proclame/ achève de déterrer mes doutes futiles (. . .) mort/ hyène noire/ mais comment t'expulser (. . .) tu ne surmonteras jamais l'homme/ mort/ hyène/ funeste/ je te vomirai toute*** » (*Soleil arachnide* , p. 93-94) .

C'est pourquoi l'omniprésence de la mort que nous évoquions déjà précédemment intervient dans la mise en écriture du corps pour en exprimer une négativité exaltée par la description morbide de sa déchéance et de sa décomposition. Le corps devient alors l'objet d'une parole obscène qui se complaît dans la représentation exacerbée et provocante de la bestialité sexuelle : « ***Je suis si bas qu'il faudrait un autre théâtre pour me fixer, tenant la pétoire, balançant dans l'égout le préservatif gluant, giflant qui de droit, me talonnant moi-même comme un âne suppurant sur toute l'étendue du désert et jusque dans la cour d'un roi torve qui dégueule ses langoustes et sa majesté assassine***. » (*Le déterreur*, p. 52) .

Travaillée par la mort, l'écriture du corps se déploie souvent dans la fascination de la pourriture et de la violence vampirique : « ***Mes rats ne m'ont jamais donné autre chose que leur chair que je mange crue (ou) jusqu'à sa complète putréfaction, à partir de quoi j'en suce les asticots (. . .) ennemis séculaires des bouffeurs de morts***. » (*Le déterreur*, p. 55) .

A travers l'obsession de la mort apparaît aussi celle du cadavre et du pourrissement : « ***Dieu et le procureur du roi veilleront, lorsque je serai fusillé, à mon enterrement. Je leur conseillerai de me jeter dans une fosse septique afin que des aliénés comme moi ne puisse me dévorer alors que mes fibres elles-mêmes auront déjà entamé leur processus anthropophagique.*** » (*Le déterreur*, p. 37) . *Le déterreur* évoque d'une façon provocatrice ce qui revient souvent dans toute l'oeuvre, l'image

[480] Jacques RUFFIE. *Le sexe et la mort*. Paris : Ed. Odile Jacob Seuil, 1986, p. 260.

obsédante du corps en état de décomposition et de pourrissement, celle qui domine dans *Agadir* à travers le « cadavre de ville » , ou encore, celle qui poursuit *Le déterreur* , comme si le corps et la chair en errance, avaient du mal à s'installer à leur aise, à trouver leur lieu dans l'espace de l'oeuvre.

Ainsi écrire le corps, c'est faire apparaître cette errance qui se déroule dans le dynamisme, le mouvement mais aussi l'éclatement du champ scriptural autant que dans ses profondeurs obscures et dans ses déchirements les plus intimes. L'oeuvre s'instaure alors comme champ ouvert concernant les feux croisés du corps et de l'esprit. Elle nous semble aussi se dessiner comme (con)quête du corps qui ne peut se concevoir que dans une lutte, essentiellement intérieure, par laquelle se fait entendre le discours du corps.

2) : Entre oralité et scripturalité : la voix intérieure.

Ainsi, le corps vient à nous dans l'écriture à travers les mots qui parlent de ce corps, par lesquels il est « raconté » . Etre à l'écoute de cette « voix » du corps qui fuse ainsi dans l'écriture de Khaïr-Eddine, c'est considérer comment dans la recherche qui est la nôtre ici, la question de l'oralité se joue par rapport à cet élément important dans l'écriture du corps.

En effet, la voix qui porte la parole constitue une sorte d'interface entre le dedans et le dehors du corps. Tentant de s'échapper dans les mots de l'écriture, elle véhicule à travers eux le sentir du corps, notamment de ce corps intérieur dont « ***L'invisible affleure en surface à partir d'une expression verbale (. . .) en faisant appel à une expressivité elle-même créatrice d'images, de sensations, de sens, de formes.*** » [481] .

Or, il nous semble que cela crée dans l'écriture un espace sonore dont les fonctions, à l'instar de celles du langage, s'organisent autour du corps. Voilà ce que nous voudrions vérifier en nous concentrant ici sur l'inscription dans l'écriture de cet espace sonore, vocal plus précisément, induisant cet entre-deux entre oralité et scripturalité d'où se dégage la voix intérieure.

Notre lecture de l'oeuvre n'a eu de cesse de pointer jusqu'ici le fait que la forme spécifique de l'écriture de Khaïr-Eddine est d'amener à la parole sa propre opacité, de faire entendre cette parole intérieure enfouie en pleine chair, cette sorte d'endophasie par laquelle s'expriment les forces et les pulsions qui agitent le corps. L'écriture est alors le lieu où se manifeste le lien entre le sensible et le sens, dans un même vécu, dans un va-et-vient subtil entre corps et code linguistique.

Dans ces passages à la fois structurants et destructurants – qui ne sont pas sans rapport avec la construction-déconstruction propres à l'écriture raturée d'avance - le corps, élément premier vient se condenser dans la secondarité du langage. Il nous semble que celui-ci laisse apparaître à son tour des composantes sensori-motrices et fantasmatiques sous-jacentes. Nous intéresse ici ce qui relève du registre de la voix.

L'écriture de Khaïr-Eddine dégage une sensibilité esthétique qui recherche l'immédiateté de la voix tout en exprimant une sorte d'impossibilité, d'impuissance, inhérentes à ce langage sans voix qu'est l'écriture[482]. C'est peut-être ce que « l'écriture

[481] Adolfo FERNANDEZ-ZOILA. op. cit. p. 97.

lacunaire »[483] , le manque graphique, expression du silence, de l'absence de parole, de la perte de voix, tente de faire passer ! Cette insuffisance du langage, à la fois vacuité, plénitude, inachevé, manque, discours du silence[484] et expression de la béance, n'est-elle pas désespoir-ravissement[485] qui préside à l'écriture ?

La mise en écriture des valeurs poétiques de la voix engage une quête des valeurs perdues de celle-ci. Nous avons montré qu'il s'agit bien là d'une ré-oralisation du discours de l'écriture, situant le « texte » au lieu de concrétisation de la parole vive et revendiquant un langage en émergence, porté par « ***l'énergie de l'événement et du procès qui l'y produit*** »[486]. Nous avons vu comment la présence, constante dans l'oeuvre, du théâtre et de la poésie appuie la tentative de réconciliation polyphonique de l'espace et du temps à travers celle de la parole vive et du mot écrit.

De ce point de vue, la poésie de Khaïr-Eddine tire sa valeur expressive de ce qu'elle restitue et traduit du vécu corporel. La création poétique s'origine dans ce point de départ corporel, matière vivante même innommable et irreprésentable. Favorisant les moyens d'expression aussi proches que possibles du langage du corps, instaurant des rapports sensoriels et corporels avec les mots, l'écriture poétique se nourrit singulièrement de l'oeuvre linguistique de la voix.

Dans le poétique, où la forme l'emporte sur le contenu, l'oeuvre de la voix s'appuie en particulier sur le rythme qui insuffle au poème sa force attractive. Michel de Certeau[487] décrit cette lente gestation poétique où le verbe reprend chair et où la chair se fait verbe dans ce double mouvement de vie qu'est toute création. Il parle de « maison du langage » et dégage un rythme poétique de répétition, situant le rythme au commencement de toute chose. Rappelons qu'au commencement de la vie, il y a le rythme, celui des battements du coeur et de la respiration. Le rythme qui surgit dans *Ce Maroc*, faisant entendre la voix qui parle dans l'écriture, remodèle les phrases en incantation, introduit ***« la fonction incantatoire*** »[488] du langage.

Ainsi, le poème « SUDIQUE » (p. 29-33) est entièrement construit sur un rythme de répétition, notamment de vers entiers tels que : ***« Sudique/que je crée par la pluie et les éboulis » ouvrant et fermant le poème (p. 29 et 33) et de « Sudique attelée louve enragée à tes mamelles*** » (p. 29 et 30). Dans ce poème emblématique, les mêmes

[482] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 10.

[483] Pierre VAN DEN HEUVEL. op. cit. p. 63 et 73.

[484] Pierre VAN DEN HEUVEL. ibid. p. 75.

[485] Maurice BLANCHOT. *Le livre à venir* . Paris : Gallimard, 1959.

[486] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 164.

[487] « Ouverture à une poétique du corps » in *La Fable mystique* . Paris : Gallimard/Tel, 1987, T.I , 2ème éd. p. 408.

[488] Roman JAKOBSON. *Essais de linguistique générale*. Paris : Ed de Minuit, 1963, p. 21.

syllabes semblent comme murmurées à l'oreille et les mêmes insistances phonétiques miment les retours par lesquels la voix traduit une obsession qui apparaît bien être celle du lieu avec toute sa symbolique.

Les sons forment ainsi une mémoire insolite qui va bien au-delà de la signification et se rattache sans doute à « ***la parole bouclée nouée*** » (p. 29) qui jaillit ici dans « le désir de la voix vive (qui) habite toute poésie » [489] : ***« Sudique (. . .) piaffant gémissant (. . .) Sudique épelant (. . .) Sudique (. . .) récitant (. . .)*** » (*Ce Maroc* , p. 30-31) , réveillant du corps une dimension enfouie : « quand mon corps bée/entre des mains bleues » (p. 31) . Il y aurait ainsi recherche des valeurs de puissance de la voix et de sa liberté. L'obscurcissement du sens, l'opacification du discours, valorisé plus comme affirmation de puissance que comme langage, visent sans doute à retrouver les valeurs mythiques de la voix.

L'aspiration de toute poésie « à se faire voix »[490], même dans l'écriture, qui en est paradoxalement lieu d'exil, se manifeste aussi par le recours aux contrastes typographiques, dans la taille, la disposition et l'espacement des caractères tendant à rejoindre la gestuelle vocale.

Nous l'avons rencontré dans *Agadir* lors d'un passage poétique transcrit en italique et reproduit à trois moments du récit (p. 21, 121 et 133) . A quelques pages de la fin du livre, le récit se cherche toujours une identité scripturaire, s'interroge sur le langage, passe d'un genre à l'autre, d'une typographie à une autre. La séquence (p. 121-126) réunit trois types typographiques pour figurer la nouvelle ville, lieu de tous les possibles, de toutes les expressions, de tous les langages (p. 124), d'où seules la linéarité et l'univocité seront « BANNIES RAYEES D'UN TRAIT OPINIATRE » (p. 125).

Le jeu typographique qui a pour effet de visualiser encore plus le texte, donne à la lettre une dimension vivante. Le corps textuel et typographique prend consistance, s'anime par les variations des caractères typographiques. Le jeu avec la langue et les lettres modèle le corpus textuel, lui donnant des formes, des pulsations, des vibrations. Notons, l'aspect boursouflé des grosses lettres d'imprimerie qui s'incrustent dans la page.

Dans *Histoire d'un bon dieu* , se manifeste un phénomène de résorption, de dissolution : ***« Il avait mangé son oeil et n'était plus qu'un mot versé au coeur des gravitations »*** (p. 132) . Cette double assimilation touche tout récit condamné à la disparition soudaine aussitôt né, se transformant en récit virtuel. Elle est relative à l'association établie entre des fragments de l'énoncé faisant tous saillies par leur typographie distinctive en grosses lettres d'imprimerie, véritable enflure du corps textuel, boursouflé dans laquelle sont confondus les mots suivants : « NUIT, LE ROMAN MALMENE, SON HISTOIRE, OEIL EN TRAVAIL , JE, MOI, JE MARCHE RESIGNE TOI. » (p.131-136) .

Soleil arachnide joue sur la disposition typographique, notamment dans les poèmes « Barrage » (p. 75) et « Nausée noire » (p. 80) . Ce jeu typographique nous paraît se

[489] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 160.

[490] Paul ZUMTHOR. ibid.

situer dans l'ordre des variations poétiques de la voix, instaurant une chaîne à la fois visuelle et phonique dont la principale caractéristique est de créer un rythme haché par lequel toute unité et toute complétude de sens sont définitivement brisées : « ***on apprête une hache pour mon langage*** » (*Soleil arachnide* , p. 77) mais aussi de faire entendre cette « voix noire » (*Soleil arachnide* , p. 40) de « bête gémissante » (*Soleil arachnide* , p. 78) pointant, criant une dislocation rythmique, phonique qui a pour effet une déstructuration, un brouillage du message poétique.

Si tel semble être le but poursuivi par tout poète, chez Khaïr-Eddine , nous dirons que les éléments phoniques, la substance sonore contribuent essentiellement à faire entendre cette voix venue d'ailleurs qui a pour mission non seulement de transmettre un message mais aussi et surtout quelque chose de radicalement autre, qui est la poésie.

Se dégageant du discours conventionnel, l'écrivain se réfère à l'éprouvé corporel dans l'ici et maintenant. C'est cette saisie qui prend corps dans l'oeuvre littéraire. Le langage que l'oeuvre utilise demeure lui aussi dans un rapport privilégié avec le sensoriel. C'est cet enracinement corporel qui fait la valeur littéraire d'un texte conjointement à son contenu sémantique[491].

Tout devient polysémique, parce que le corps est polysémique par essence. Tout se met à résonner et à répondre en écho. Seul le corps de l'écriture dans sa littéralité peut nous introduire dans un monde intérieur qu'aucune description ne permettrait de rejoindre. L'écriture fait apparaître le caractère concret et sensoriel des mots, par la rythmique de la phrase poétique.

Dans celle-ci, nous sommes à la fois dans le corps et la pensée ; la forme poétique rassemble et réunit les stratifications multiples dont l'être est fait. *Mémorial*, où le poème se fait voix multiple de l'être, revêt une dimension par laquelle l'oeuvre propose une vision du poétique et par là de la littérature comme lieu de l'inter. En effet, la poésie célèbre ici le triomphe du mélange, force de l'imaginaire qui s'enrichit d'un infini éclatement et de la répétition des thèmes de l'inter-dit, « LE NON-DIT » (p. 57) prenant corps dans cet inter-dit même.

« fascinateur mémorisé et mémorable, chargé
d'amères servitudes, tu es l'ethnie réelle,
la police aux yeux d'ébène portant haut
le Zodiaque, les Ramas, les Mandalas
et le Césium. . .
Tu es Bombyx et Fil,
le Lévrier et la Gazelle,
ce Mouflon sur le Roc allégorique et glacé. . .
tu te souviens des meules hantées,
des hallebardes, des larmes
et des encres insurrectionnelles,
cataclysme galactique
suintant du vert-de-gris de la nuit somptueuse
où s'infléchit le poids de ta couronne, Ishtar. »

[491] Michel Ledoux, op. cit. p. 184.

Les dysphonies et les symphonies du monde sont ainsi rendues par le rythme du poème, par le foisonnement verbal et la richesse époustouflante du verbe. Parole de la turbulence , du désordre, du cataclysme, le poème est animé par les bruits et les fureurs du monde que traduit le langage dans ses dissonances, ses sonorités, ses désarticulations, son propre dynamitage et une rhétorique dominée par des figures suggérant les paroxysmes du monde.

Langage de la pulsation, corps vivant, travaillé par les figures de la démesure et de la démultiplication, de l'amplification et de l'intensité, le poème restitue ainsi l'harmonie du monde à travers l'équilibre et la construction cohérente du verbe : « ***il riva le désert au désir de l'homme*** » (*Mémorial*, p. 20) , marquant ainsi la noblesse de l'action et la grandeur de la figure chantée ici, celle d'Alexandre.

Ainsi dans les vibrations de la langue poétique est perceptible l'ensemble d'une intériorité, d'un centre à partir duquel Khaïr-Eddine crée sa poésie, englobant des forces qui, par le travail d'élaboration opéré sur les mots, deviennent cette voix dont on peut dire qu'elle prend place, chez Khaïr-Eddine dans un trajet poétique où « ***en ce sens ne sera retenu, à titre d'origine de la poéticité, non pas le sens, la culture en tant que lieu du sensmais la voix, la symbolicité de la voix venue d'avant, venue « avant »*** » [492]. Voilà qui rappelle la voix et l'oralité premières dans l'ordre des structures anthropologiques, précédant l'écriture[493] et situe le lieu matriciel de la voix, entre silence et bruits du monde, « ***fluidité entre deux non-dits, (l'absence de parole et la parole intérieure)*** » [494] .

Dans l'écriture de Khaïr-Eddine, l'entretien tourne court, le narrateur ironisemais ne livre rien, pourtant, la rencontre avec quelqu'un de vivant, d'intensément présent se fait. Cela ne peut passer que par l'écriture, par le corps des mots, leur sonorité, les rythmes, les scansions, les achoppements soudains, les images évoquées. Les premières lignes du texte dans leur forme sensorielle, sonore, rythmique font apparaître le personnage. On remarque les phrases courtes, scandées qui vont engager le lecteur dans la même déambulation hésitante. Emboîtant son pas, il entre dans le corps du personnage, dans ce corps prêt à s'effondrer qui dit aussi l'effondrement de l'âme.

La plurivocité qui participe de l'éclatement du contenu textuel restitue la valeur de la voix, les personnages se manifestant, se matérialisant par leur voix. Si les personnages n'en sont pas vraiment, on peut dire que leur corps est présent à travers leur voix. « ***Un corps est là, qui parle : représenté par la voix qui émane de lui et qui le dépasse par sa dimension*** »[495]. Chez Khaïr-Eddine, cette mise en valeur de la voix tient de la libre circulation de la parole qui revendique un statut[496], plus que de la parodie ou de la satire

[492] Nabile FARES. op. cit. p. 210.

[493] Paul ZUMTHOR. op. cit. p. 129.

[494] Paul ZUMTHOR. ibid. p. 162.

[495] Paul ZUMTHOR. ibid.

[496] Ce qui renvoie dans la culture berbère à la jmaa : assemblée villageoise où la parole circule librement.

d'une parole qui raconte des histoires.

La plurivocité constatée chez Khaïr-Eddine est aussi un procédé propre à la halqa où les personnages sont avant tout des voix - comme dans la plupart des textes de Khaïr-Eddine – engagé dans un véritable jeu de rôle qui rappelle le théâtre - procédé très fréquent ici qui révèle le rapport ludique. La plurivocité correspond ainsi à l'urgente nécessité de dire et d'exister par sa voix et la parole qu'elle profère.

L'énonciation de la parole prend par là valeur, en elle-même, d'acte symbolique : « ***grâce à la voix, elle est exhibition et don, agression, conquête et espoir de consommation de l'Autre ; intériorité manifestée, affranchie de la nécessité d'envahir physiquement l'objet de son désir : le son vocalisé va de l'intérieur à l'intérieur, lie sans autre médiation deux existences.*** » [497] N'est-ce pas ce à quoi tend le projet scriptural ?

L'écriture dérive sans cesse vers cette agitation intérieure, ces pulsions internes de l'être pour en extraire le chant douloureux, comme dans *Corps négatif* (p. 52-53). Chant douloureux qui se singularise et cisèle le texte par sa typographie en italiques et rend la présence musicale et verbale de ce « ressac » du moi (*Corps négatif*, p. 53) par lequel le narrateur dit son être au monde, « ***suivant un rythme respiratoire saccadé*** » (*Corps négatif* , p. 53) , à trois reprises dans ce passage. Retour permanent et inévitable de la narration à « je » qui (s') apostrophe un autre lui-même dans la confusion des voix, caractéristique de l'ensemble de ce récit, à l'instar de bien d'autres.

La plurivocalité se manifeste aussi dans *Le déterreur* , la voix sarcastique qui s'exprime (p. 68-69) conteste l'identité et le récit du narrateur précédent qui se trouve ainsi dépossédé de la parole, renvoyée au rêve et aux profondeurs de l'inconscient : ***« T'as rêvé, mon vieux »*** (p. 68) . Parole refoulée ! À cet endroit du texte, le récit bascule dans une narration qui passe de la première à la deuxième personne, puis revient à un « je » apparemment distinct du précédent, confondant ainsi les niveaux narratifs. Le trouble s'accroît lorsque apparaît la troisième personne, excluant le narrateur du récit. Le « il » devient par intermittence un « je » surpris en pleine activité de sa propre narration.

Le système narratif est signifiant dans son indétermination même et ce à un triple niveau. Il manifeste d'une part l'hésitation du scripteur entre trois types de narration qui s'enchevêtrent dans le texte, rendant ambiguë la relation du narrateur avec le récit. Il révèle d'autre part un éclatement de la matière narrative et une guerre de et pour la parole.

En effet, toutes ces voix conflictuelles semblent se confronter et se disputer tour à tour la fonction narratrice, en une perpétuelle dépossession de la parole que le « je » tente sans cesse de s'accaparer. Le système se rapporte, enfin, à une problématique de l'identité qui s'incarne dans une lutte pronominale, expression éclatée et multiple du « je » , dimension mythique du « je » narrant et narré, celui-là même qui, traversé par des voix multiples, se voudrait voix populaire, parole porteuse de vérité : « ***Tu t'es érigé en défenseur du peuple, tu t'es attaqué à la source de la féodalité, à tous les maux qu'endurent tes compatriotes (. . .) Tout le monde sait que tu dis la vérité.*** » (p.71) .

[497] Paul ZUMTHOR. op. cit.

Poète/héros, le « je » sans nom parce que multiple, non anonyme parce qu'assumé en tant que texte par un nom en marge du texte, est valorisé par sa faculté narratrice, son pouvoir de dire ou de ne pas dire, de promettre le récit et même de manipuler le sens de la parole : « ***Tout ce que j'ai dit relève de l'élucubration, de l'hystérie et du rêve mal dirigé.*** » . L'émergence du « je » dans le texte le fait intervenir comme détenteur de la parole et met en avant sa fonction narratrice d'une parole directe qui est aussi parole sur soi, lui permettant de se prendre « ***pour un saint sinon pour mon propre recréateur.*** » (*Le déterreur* , p. 113) .

« Je », « tu », « il » s'envahissent mutuellement, en formant une mystérieuse entité – le « nous » fait lui aussi son apparition dans le texte - qui se révèle être un moi parlant de et à lui-même. Finalement, c'est l'émergence constante du « je » , tour à tour lui-même et un autre, autre forme de dépossession, qui domine le récit, malgré ses divisions intérieures, exprimées d'un côté par l'invasion du « je » par le « tu » , double conflictuel et de l'autre, par la tentative de distanciation et d'objectivation, introduite par le « il » , rendant le « je » étranger à lui-même et se métamorphosant sans cesse. Cette métamorphose, jeu avec le corps et avec le texte, passe souvent par la profusion parfois confuse des voix qui cache la fascination d'une voix sans corps

Le texte se nourrit de ces multiples parcelles qui constituent l'être. S'y inscrivent les étapes de son histoire intérieure et les différentes couches qui le structurent. Dans cette exploration de son passé, ce retour à et sur soi qu'entreprend le narrateur d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , le langage en acte se fait discours immédiat puisant aux sources de la communication orale.

C'est ainsi que résonne la voix de la grand-mère qui « ***hurlait des litanies : « C'est la vieille femme décharnée qui vient te prendre ! Cache-toi bien, emmitoufle-toi bien, mon petit. Ah ! la rivière !*** » (p. 135) . L'écriture est le lieu où « la voix est souvenance »[498]. Quant à la parole du narrateur, elle semble se libérer peu à peu des entraves de la forme écrite pour éclater dans une dynamique, dans une instantanéité propre à l'énonciation en acte : « ***(. . .) j'aurai pu crever comme ces chiens qu'on abat (. . .) Comme ça ! Brutalement en leur foutant dessus des tas de grosses pierres. . . Crever comme ces chiens crevés au fond d'un puits (. . .)*** » (p.135) . On est à l'écoute de cette voix qui se raconte, qui réagit parfois de façon intempestive : « Et alors ? N'y a-t-il pas ici des types qui pêchent à la grenouille, l'enfilant, pauvre bête ! à l'hameçon » (p. 136) , qui s'interroge : « ***la fièvre, peut-être*** ? » (p. 136) .

Par sa construction elliptique et syncopée, proche de la langue parlée, le langage cherche à se faire parole vivante, à restituer une immédiateté de la langue et un rapport physique au verbal. « Je » s'écrit et s'écrie à voix haute dans « une pulsion organique » [499] telle que le texte se prête non seulement au regard comme toile où les mots livrent les couleurs de l'être qui les transcrit mais résonne aussi de l'écho de sa voix, de sa respiration et de son souffle.

De ce point de vue, Agoun'chich, « homme-récit » , au sens où l'entend Todorov,

[498] Jean AMROUCHE. Op. cit. p. 55.

[499] Marc GONTARD. Op. cit. p. 37.

évoque en cela le rapport entre la chair et les mots. C'est aussi la parole faite corps. Etre pourtant, menacé de mort, Agoun'chich « ***rayonnait intérieurement car il ignorait l'angoisse et la superstition*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 29) .

La scène d'attribution de son masque-surnom (p. 29) est symbolique à plus d'un titre : « ***Quand il ne pouvait tenir ouvertement tête à ses ennemis, Lahcène avait recours à des stratagèmes compliqués. C'est ainsi qu'il se cacha dans une grotte où il s'allongea et se couvrit d'écorce rugueuse. Quand ses traqueurs arrivèrent à l'entrée de la grotte, l'un d'eux, qui y jeta un coup d'oeil, dit : « Il n'y a pas d'homme dans cette grotte. Il n'y a qu'un tronc d'arbre mort, un « agoun'chich » Puis ils s'en furent. Lahcène dut la vie sauve à sa ruse. De traqué, il devint traqueur.*** » (p. 29) .

La méditation (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 77) non pas qui précède le voyage commencé depuis longtempsmais qui jalonne en fait cette traversée de soi-même et de la corporéité, qu'est véritablement le voyage en question, cette méditation révèle l'être d'Agoun'chich qui a le sens de « l'immémorial » , du cosmique et de l'originel. Il est animé par le feu originel « exemplaire » (p. 78) , son rapport aux choses est de l'ordre du corporel et du charnel.

Aussi, ce qui prime dans l'écrit, c'est son « effluve immémorial » , à l'instar de celui qu'Agoun'chich « hume » (p. 77) au moment de quitter le Sud qui est éloignement pour un temps avec promesse de retour - celle faite à la fillette et à l'épouse - . Cette écriture corporelle : « ***alors, il vit (. . .) il sentit (. . .) il se ressaisit (. . .) il se dit que (. . .) » (p. 77) est « frémissement par quoi tout est advenu »*** (p. 77) . Elle se construit dans ce site où l'homme s'édifie dans l'interaction et la transformation, à l'instar de ce qui se produit dans l'univers, la vie et l'écriture.

Figure de légende, Agoun'chich est précipité dans l'histoire de son temps, éclairée par le narrateur, notamment lorsqu'il évoque ces « ***nations européennes qui préparaient déjà dans l'effervescence la Deuxième Guerre mondiale.*** » (p. 131) ou interroge : « ***N'avaient-elles pas déjà maintes fois maté chez elles les revendications ouvrières et condamné à l'inertie toute velléité de progrès social ?*** » (p. 131) . Cernant le personnage, l'écriture est attentive à ses réactions dans sa découverte du visage de la réalité historique décrite : « ***Agoun'chich se rendit compte à quel point ceux qui se disaient civilisés étaient en réalité des bêtes fauves***. » (p. 131) .

Il est intéressant de noter de ce point de vue, une double perception de cette réalité qui implique le narrateur d'une part et met en scène le personnage de la légende, d'autre part. Le premier donne des indications historiques que l'autre ne peut connaître et le second prend conscience de l'histoire qui se déroule autour de lui. Il l'exprime dans son code, celui du bestiaire qui vient en quelque sorte illustrer le commentaire du narrateur. De l'un à l'autre, la distance n'est pas grande et pour ainsi dire indistincte. L'un dénonce ce que l'autre ressent avec effroi, les convictions de l'un rencontrant celles de l'autre : ***« Agoun'chich savait parfaitement que ces agresseurs avaient fourni des armes aux Imgharens (. . .) pour entretenir la dissidence et la discordance à l'intérieur même des tribus : prétexte en vue d'intervenir militairement par le biais de la fameuse « pacification »*** » (p. 132) .

Ainsi, la dénonciation de la corruption, de la collaboration et de la trahison transite à

la fois par l'homme de terrain qu'est la figure légendaire d'Agoun'chich et le narrateur au fait des événements à venir. Ce passé dont Agoun'chich est le témoin vivant et le temps saisi par le narrateur informé des faits historiques qui marque ce passé, sont rendus dans toute leur épaisseur. Le point de vue du narrateur épousant celui du personnage, l'écriture cernant ce dernier, rentrant dans son univers intérieur, partageant son intimité pour rendre compte selon ses références de la réalité dont il prend conscience.

La parole d'Agoun'chich et celle du narrateur se rencontrent souvent dans une même réflexion, dans une lecture de l'histoire qui s'effectue dans un va-et-vient entre les pressentiments d'Agoun'chich et la vision anticipée, parce que documentée du narrateur. Cette lecture à deux voix de ce qui se prépare, c'est-à-dire l'écroulement de l'identité berbère, déroule un futur apocalyptique, signifiant la continuité du cauchemar. Le présent de l'écriture devient le passé en train de se faire.

S'expriment là des visions annonciatrices de la destruction inéluctable d'un monde ancien et glorieux. Pourtant, l'écriture s'applique à souligner les valeurs de ce monde en effacement tout en prédisant leur disparition future : « ***On bifferait leur liberté légendaire d'un trait de plume sur toutes les pages du grand livre de l'histoire. Il ne resterait d'eux qu'un mythe vague et fugitif impossible à reconstituer (les pièces maîtresses de leur existence auraient depuis longtemps brûlé comme autant d'archives redoutables) .*** » (p. 135) .

Lors de l'arrivée à Tiznit, se met en place un cadre spatio-temporel où le personnage d'Agoun'chich va prendre une autre dimension. En effet, avec son entrée dans la vie moderne, Agoun'chich devient une figure perméable et comme fragilisée par cette projection-confrontation avec l'espace-temps de la cité. En effectuant son passage du désert de la nature et de la montagne-mère, Agoun'chich se retrouve dans le « désert humain » (p. 143) d'une ville dans laquelle il prend conscience « ***qu'il y a plus à craindre des automobiles que des hommes.*** » .

Or, c'est un espace dans lequel Agoun'chich se parle de plus en plus à lui-même, comme si sa voix intérieure, jusque là prise en charge par le narrateur, cherchait à se faire entendre. Le narrateur pénètre de plus en plus en lui, dévoilant la fragilisation du personnage, jusque-là assez hermétique à ce type d'approche. Ce procédé va en s'accroissant avec l'arrivée à Tiznit où Agoun'chich remarque tout de suite l'espace ***« des spectacles hors du commun*** » (p. 143) .

Le rêve du violeur fait résonner une voix intérieure, obsédée par la mort et travaillée par soi, « ***à l'intérieur de lui, tout au fond de lui*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 65) . Il donne lieu aussi à l'écriture de vieilles angoisses, de coriaces obsessions dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine, faisant entendre les voix d'autres textes dans lesquels surgissent les mêmes visions du puits avec des aspérités, les mêmes êtres abrégés, la même multiplication de cadavres, le même âne en putréfaction, rencontrés en une intertextualité obsédante, dans *Une odeur de mantèque* , *Le déterreur* ou encore *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* .

Ainsi, l'oeuvre littéraire est le lieu et le lien du corps, de l'image et du mot. A ce point de jonction, la voix, objet absent/présent dans l'écriture nous paraît jouer un rôle significatif. Dans ce qui précède, notre tentative a consisté à montrer comment dans le

lieu de l'écriture qui en est à priori dépourvu, la voix tente de se manifester de diverses manières. Ainsi, de la voix qui fuse dans le langage poétique à la polyphonie qui caractérise le récit chez Khaïr-Eddine, en passant par le théâtre comme espace même de cette quête de la voix, l'écriture se fait désir de voix qui demeure étroitement lié à celui de la parole évoqué tout au long de ce travail.

Or, il nous semble que cette parole et cette voix, double objet d'une même quête, renvoient à une part disjointe, douloureuse, déchirée de soi. Elles auraient ainsi pour fonction d'exprimer cette rupture mais aussi d'en constituer une tentative de restauration, rejoignant le principe de construction et de reconstruction qui fonde l'art mais aussi la psychanalyse. En cela, une véritable relation métaphorique lie le corps au texte et inversement.

Si écrire, c'est alors « ***laisser les mots parler (. . .) de leur insistance, de leur impuissance à communiquer*** »[500], c'est d'une « voix étrangère »[501] . Ces propos concernant Beckett, écrivain irlandais de langue française, rappelons le, nous paraissent correspondre à ce que nous comprenons de l'écriture de Khaïr-Eddine[502] , chez qui « la voix étrangère » et étrange, l'est à plus d'un titre. Si, comme nous venons juste de le souligner corps et texte se confondent dans une même métaphore, il est fondé de parler de « corps vocal » à propos du texte de Khaïr-Eddine d'où fuse « ***une voix à écouter, à écouter avec l'oreille du coeur*** »[503] .

Or, cette voix nous est apparue très souvent comme étant celle d'un « je » pris dans un inévitable et incessant soliloque aux prises avec la double difficulté de dire et d'être. Il nous semble que le corps vocal que nous évoquons ici résonne de multiples voix souvent dissonantes, parfois disloquées mais se rattachant toutes à celle de ce « je » , tel qu'en *Le déterreur*, en constituent les parties fragmentées, mimant cette dépossession de la parole, en même temps incertitude sur les limites de soi, et sur les frontières du corps, dépossession, incertitude et présence/absence à soi-même que nous avons si souvent rencontrées dans ce parcours.

Reste que l'écriture où « ***tout hurle pour être dit*** » (*Soleil arachnide*, p. 16) se déployant toujours au lieu même de la parole, laisse constamment percer le désir d'être une voix qui parle, souvent obscure, souvent noire : « ***voici criée sans virgule la menace*** » (*Soleil arachnide* , p. 40) qui dit en langue étrangère « ***le déracinement antérieur à l'exil, la disparition des repères, la confusion menaçante et attirante, la déchéance des corps et la survie difficile de la pensée. Une voix qui garantit la continuité du Soi à travers les empiétements, les discordances, les ruptures.*** »[504] :

[500] Didier ANZIEU. *Créer/Détruire*. Paris : Ed. Dunod, 1996, p. 116.

[501] Didier ANZIEU. Ibid.

[502] Et probablement de celle de la plupart des écrivains maghrébins de langue française.

[503] Edmond AMRAN EL MALEH. *Le café bleu* . Paris/Casablanca : Ed. La Pensée Sauvage/Ed. Le Fennec, 1998, p. 96.

[504] Didier ANZIEU. *Créer/Détruire* . op. cit. p. 130.

« ***car je suis le sang noir d'une/terre et d'un peuple sur lesquels vous marchez/il est temps/le temps où le fleuve crie pour avoir trop porté (. . .) et mon passé surgi du plomb qui l'a brisé*** » (*Soleil arachnide* , p. 84) , une voix traversée par d'autres qui parlent en désordre en chacun de nous.

Cette voix intérieure prend corps dans l'écriture la transformant en lieu paradoxal de rencontre et de séparation de champs différents, inconciliables : l'oralité et la scripturalité, la langue maternelle et la langue française, révélant deux parts du sujet parlant/écrivant. Elle nous semble constituer un élément permanent et porteur d'unité dans cet espace scriptural dont nous avons maintes fois rapproché l'éclatement, de la pluralité et du morcellement du « je » dans l'écriture même.

Ainsi cette voix « liante »[505], singulière et multiple, apparaît bien se situer au coeur même du processus de la création. Elle conduit au théâtre intérieur de l'expérience scripturale.

3) : L'oeuvre du corps.

Cette expérience qui est celle de la création vient s'inscrire au coeur même de l'écriture, constituant souvent un élément de réflexion. Si elle se prend parfois pour objet, il nous semble que chez Khaïr-Eddine, il s'agit essentiellement de rendre compte de la nature de cette expérience, de ce qu'elle provoque chez celui qui la tente, des enjeux qu'elle implique et du sens que celle-ci ne manque pas de faire surgir, notamment dans le contexte socio-culturel dans lequel elle est vécue.

Dans cette étape qui tente de réfléchir sur les mots du corps et le corps des mots, parler de l'oeuvre du corps, c'est appréhender l'écriture de Khaïr-Eddine à travers ce qu'elle dit d'elle-même, de ce qui la fonde, de son ancrage et du processus qui l'engendre. Dans ce qui est perceptible du travail de l'écriture, car l'écriture livre le mystère de ses constructions mais non totalement, nous dégageons deux éléments autour desquels s'articule l'expérience scripturale, comme l'écriture elle-même l'expose.

Le premier concerne l'engagement physique du corps dans le processus de la création, l'acte d'écrire vécu dans et par le corps, à la fois point de départ et point de chute du processus. Le second se rattache à l'implication psychique du corps, à travers laquelle se pose la question du passage d'une langue à une autre, d'un code à un autre, de l'oralité à l'écriture et au bout du parcours de la mise en forme et de l'avènement de l'oeuvre. Inévitablement, ce second point pose le problème de la séparation, de la rupture, du changement et met en avant la figure maternelle qui revient souvent ici. Dès lors évoquer l'oeuvre du corps, c'est poser la question du sens de l'écriture par rapport à ce corps doublement inaugural.

À maintes reprises dans l'oeuvre, l'écriture est posée comme une activité totale du corps. De ce point de vue, le phénomène tellurique dans *Agadir* ou *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* se constitue d'emblée comme symbole majeur de la mise en écriture qui est alors ébranlement, processus irréversible, à la fois mise en ruine et mise

[505] Didier ANZIEU. ibid. p. 117, à propos de l'écriture de Beckett.

en forme.

Une fois le processus lancé, que ce soit celui de l'écriture, de la mémoire ou de l'ébranlement, du saisissement, le texte va se déployer dans un devenir fait de mutations et de bouleversements perpétuels. L'oeuvre qui surgit se dessine comme un corps hybride, errant, nomade. Elle s'élabore à coup de superpositions successives et multiples.

Or, dans cette élaboration, nous intéresse pour l'heure, du point de vue du corps, la question de l'ébranlement physique dont l'écriture rend compte. En effet, celle-ci se livre comme expérience corporelle avant tout et fait l'objet d'une dramatisation. Elle porte sur la crise intérieure, prélude et nourriture pour le projet scriptural

Dans *Corps négatif*, la présence incessante et obsédante de la pluie, une grande et cruelle pluie d'août ! » (p. 27) accentue les tensions précédant et accompagnant la venue de l'écriture. Les pages (p. 27-31) consacrées à l'interrogation : « ***Comment je fais pour écrire ?*** » (p. 28) s'ouvrent à un moment où la narration n'avance plus, tourne sur elle-même.

Départ-Retour, ce piétinement, repéré dans nombre de textes, correspond à une crise du narrateur qui ne sait plus comment formuler ses tensions, qui sont autant physiques que psychiques et ce corps négatif qui l'habite, tout en mettant l'écriture en crise dans son besoin de retrouver le cheminement par lequel elle s'élabore. L'écriture recherche ainsi le « saisissement » [506] par lequel elle s'accomplit. Les mots et concepts découpent arbitrairement le monde, le langage du corps restitue les expériences les plus anciennes et les plus enfouies engrangées sous le secours des mots.

L'énoncé (*Corps négatif*, p. 30) : « Laissons venir ma présence d'elle-même. » montre que les étapes de l'histoire intérieure du créateur s'inscrivent dans son oeuvre, cette inscription n'est pas seulement jaillissement pur, elle demande un travail exigeant, très particulier, qui suppose toute une élaboration dans un langage qui lui est propre et dont le matériau est constitué par la forme, les sons et le sens des mots.

Cette séquence de *Corps négatif* apparaît donc comme une longue parenthèse sur les rapports avec l'écriture et les conditions dans lesquelles elle se réalise. Retenons ici tout le travail du corps faisant de l'acte scriptural un acte essentiellement physique. Les crises corporellessemblent nécessaires et inhérentes au fait scriptural : « ***C'est ainsi que peu à peu mes fièvres arrivaient pour camper en moi et m'arracher tout secret. (. . .) Les pans de murs encore debout se mettaient à basculer. (. . .) La mousse flambe dans ma bouche (. . .) Oh ! expulsée joie vorace ! Elle palpite dans les feuillages lointains et le cri des oiseaux. Mais non, ôtez-le-moi ce soleil double. Le voyez-vous sur mon front ? Il est sur ma poitrine, me mue en pierre sans contours fermes ; je tombe en miettes. Heureusement qu'il y a encore cette eau boueuse et salée*** » (*Corps négatif*, p. 18) .

Soulignant toutes les entraves faites à l'accomplissement de l'écriture, cette réflexion sur le processus de l'écriture se situe en effet dans une séquence où le narrateur évoque une course-poursuite de cet enfant qui apparaît dans son corps et son esprit saisis par la transe créatrice : « ***on croit me voir, on ne me voit pas (. . .) Ma situation est des plus***

[506] Didier ANZIEU. *Le corps de l'oeuvre*. Paris : Gallimard, 1981, p. 95.

désastreuses. Un mot et je suis liquidé, renié, comme excommunié. »(*Corps négatif*, p. 17) .

Ce passage montre aussi comment le processus de la création s'accompagne de ce que la psychanalyse[507] a observé en tant que secousse profonde de l'identité : abattement, désarroi, excitation avec accompagnement de pensées soudaines et bizarres, de sentiment de persécution, de menace et de danger encouru : « ***Un mot et me voilà dehors (. . .) Ils me menaçaient à présent (. . .) Les voilà sur moi. Donnez-moi la main. Cachez-moi. Vite, vite. (. . .) _ Il pleure. Il pleure (. . .) Mais oui oui, il a ça d'abord et ça et ça : la catastrophe. Singulier moment. Mon oeil est chu, il court en roulant, rattrapez-le. La jolie route verte ; noire, la poussière ; la pente à pic ; un coup au menton ; un chlakkk de vase cassé dans ma tête : silence ! Respirez. Encore. Ne haletez pas ; respiration saccadée et aux limites très lentemais non moins mouvementée ; presque mécanique. La voix continue de tonner. Sous terre.*** » (*Corps négatif* , p. 17-18-19) .

Les manifestations corporelles de l'ébranlement créateur rejoignent ainsi la fonction organique de l'écriture préconisée par Khaïr-Eddine, y compris jusque dans ses blocages. Ceux-ci se manifestent dans le fonctionnement scriptural même et les crises corporelles, évoquées plus haut : « ***j'avais la sensation de tomber tout le temps au même endroit. Le monde entier dégringolait sur mes tempes. Cratères partout. (. . .) Mon estomac se crispera et je songerai aux fatigues et au travail. J'écrirai très peu (. . .) Je relirai les vieux textes, décortiquerai les moindres particules de phrases. Les syllabes voleront en éclats ; puis je déchirerai passionnément les cahiers anciens et je me remettrai à écrire.*** » (p. 27), autant d'énoncés qui dévoilent la difficulté d'être de l'écriture et la difficile élaboration de *Corps négatif,* comme « ***livre que je n'arriverai pas à communiquer.*** » (p. 29).

S'imposent en même temps la nécessité, l'exigence d'une action se concrétisant par et dans l'activité créatrice, d'une énergie déployée : « ***L'ébranlement créateur apparaît sans doute à un point et à un moment précis, sous forme d'un afflux quantitatif d'énergie déliée (. . .) La valeur de réorganisation topique d'urgence du travail créateur apparaît bien dans le caractère pressant [508], et souvent compulsif, que prend le « besoin de créer » (. . .) Ce « besoin » peut s'accompagner d'un véritable retrait à l'égard des autres tâches de la réalité, d'une recherche de « nidation » et d'étayage accrus pour créer tranquillement, qui, s'ils ne sont pas satisfaits, laissent l'individu inquiet, agressif, autoagressif et déstabilisé. On sent bien qu'il s'agit d'un problème de frontière et de protection intime du Soi.*** »[509] .

Corps négatif, *Moi l'aigre* livrent l'un comme l'autre ces moments cruciaux du processus de la création : « ***Comment je fais pour écrire ? Je vais prendre un verre de quelque chose, je rôde sans me fixer de but, et, quand la tête commence à me***

[507] Didier ANZIEU et Jean GUILLAUMIN. *Le moi sublimé*. Paris : Dunod, 1998

[508] ***Jean GUILLAUMIN. ibid. dans le texte.***

[509] Jean GUILLAUMIN. ibid. p. 10.

tourner, je rentre chez moi et je m'étends quelques minutes ; bien souvent j'ai mal, très très mal : l'envie de vomir mes urines c'est ça. Alors je me lève, je place une feuille dans ma machine à écrire et je tape sans penser à quoi que ce soit. » (*Corps négatif*, p. 28) .

L'écriture qui s'expose ici, évoque ses piétinements. Elle souligne ainsi une impossibilité et une interdiction exprimées dans une vision hallucinatoire : « ***Les mots formeront une boule, comme des lombrics, puis se dédoubleront pour s'annihilermais les premiers ne s'accommoderont jamais des suivants ; et dans une seule et même phrase, les mots ainsi groupés seront différents des autres ; ainsi de la poétique et de cette liaison d'homme à jeune fille intouchable.*** » (*Corps négatif*, p. 29).

Il semble alors que l'interdit sexuel vient ainsi s'inscrire au coeur des mots, plaçant l'écriture dans un lieu symbolique où la dimension charnelle et sexuelle constitue une articulation essentielle du point de vue du geste créateur et de sa portée. Rappelons ici un passage déjà analysé plus haut : « ***(. . .) Mais il faut dire que les livres se font d'abord dans ma cervelle avant d'être jeté sur le papier. (. . .) Mais un jour vint où je crachai un vrai filon d'or : j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là : un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés. C'est par ce texte que je compris que je devais m'engager une fois pour toute dans la voie de la guérilla linguistique !*** » (*Moi l'aigre* , p. 28) . Notons que l'implication corporelle, sexuelle dans l'acte scriptural ébranle d'une part « ***le code de représentation d'appartenance*** [510]», par la sexualisation déclarée et revendiquée de l'écriture, allant à l'encontre de la sacralité de celle-ci, et d'autre part « le vide fondateur d'une représentation de la valeur sociale » [511] et esthétique.

Nous avons souligné l'aspect fortement corporel et non seulement discursif de « la guérilla linguistique » , du principe de « l'écriture raturée d'avance » et celui de « la fonction organique des mots » qui sont autant d'éléments, réunis dans *Moi l'aigre* qui participent de la mise en accusation des absolus, des dogmes de tous bords. Il nous semble voir là une tentative de restauration des valeurs d'une oralité qui serait à la fois affirmation corporelle, culturelle et identitaire, intervenant par ce double aspect dans le rapport social et portant atteinte au code social.

Cette double oralité correspond à la revendication de soi en son corps et nous avons vu comment celui-ci est ainsi impliqué, notamment au niveau des sensations physiques de violence, de fragilisation et même de fracture : « ***Mais je devins complètement fermé pour autrui (. . .) Je me dédoublais très fréquemment. Je détestais mon origine, mes parents, le monde.*** » (*Moi l'aigre*, p. 28-29) .

Le corps est aussi partie prenante dans le « travail » créateur et le « saisissement » esthétique[512] : « ***Quand j'ai fini, je range le textemais, à vrai dire, ça n'a déjà plus de***

[510] Correspondant à l'Islam.

[511] Nabile FARES. op. cit. p. 259-263.

[512] Évoqué par Didier ANZIEU et Jean GUILLAUMIN. op. cit.

valeur : c'est au moment précis où je l'écris que sa beauté me satisfait ; alors comment voulez-vous que d'autres mieux que moi et mon texte sachent vraiment apprécier ce geste apparemment inopportun ? Avant, je n'avais pas de machine à écriremais un stylo que j'avais payé pas très cher. Ce stylo a son histoire. Il n'a fait que des poèmes et des devoirs d'écolier plutôt crevants. Mais par lui j'ai pu creuser de véritables galeries sous ma peau. Et c'est là que tout a vraiment commencé. » (*Corps négatif*, p. 28) . Ces propos sur l'écriture en train de se faire dégagent l'idée que c'est dans l'accomplissement même de l'acte de créer que la création est acte d'existence dans l'instant. Nécessité vitale, elle constitue sans doute la possibilité de contenir et de maîtriser la part de douleur et de folie qu'elle suppose, à travers la réalisation de l'oeuvre.

Par ailleurs, cette revendication de soi en son corps que constitue l'écriture implique l'expérience de la création comme « épreuve impitoyable »[513], induisant l'écriture comme blessure et souffrance. Le récit en marge et de la marge, à l'instar de *Moi l'aigre*, s'inscrit comme texte sous le texte, dévoile ce que par ailleurs l'écriture cherche à raturer. Il révèle les ratures blessures que dissimulent les masques de l'écriture : « ***C'était un inqualifiable corps se dépossédant sans arrêt. Une torture permanente ou un scribe.*** » (*Moi l'aigre*, p. 9).

L'écriture porte alors les stigmates de cette interrogation douloureuse sur elle-même, à travers l'état d'arrachement : ***« pour vous arracher l'oeil et l'oreille*** » (*Moi l'aigre* , p. 9) , de torture, de dépossession, de cri et de douleur du corps : « ***Le crime n'était pour lui rien moins qu'une écriture. Une écriture qui ne pouvait pas s'embarrasser de signes alphabétiques. (. . .) Mais pendant qu'il cherchait l'ordre, que ni ciment ni terre battue n'eussent édifié, on taillait ses bras, l'obligeant à se dévorer. Il avait écrit cela en se décharnant (. . .) son corps brûlant percutait les signaux routiers (. . .) Son corps donnant donné l'épicentre ouvrait la gueule du terrain parricide.*** » (*Moi l'aigre*, p. 10-11) .

L'écriture tueuse, poison mortel, écriture possession[514] ne cesse de s'autodétruire pour mieux renaître. L'encre bue, le sang noir : « ***Moi, je bois de l'encre. Pas violette. Noire.*** » (*Corps négatif*, p. 39) , le corps négatif forment alors les éléments symboliques de cette écriture saignée et exorcisme qui s'écoule en flots ininterrompus, évacuant les angoisses, les obsessions, les souvenirs encombrants, désirant enfin, « ***ôter cette peau comme un vieux vêtement pour la jeter à la poubelle***. » (*Corps négatif* , p. 41) .

L'écriture du corps livre le corps de l'écriture dans sa béance tragique : « Ecrivez : Son corps donnant donné l'épicentre ouvrait la gueule du terrain parricide » (*Moi l'aigre* , p. 11) et ne cesse de célébrer l'écriture comme acte criminel : « ***Le crime n'était pour lui rien moins qu'une écriture.*** » (*Moi l'aigre*, p. 10) .

L'écriture douloureuse est une plongée dans une intériorité en souffrance qui ne peut s'exprimer qu'à travers les formes abrégées, disloquées d'« ***une écriture qui ne pouvait pas s'embarrasser de signes alphabétiques***. » (*Moi l'aigre* , p. 10) mais qui va chercher dans les éprouvés corporels les plus extrêmes une parole dont ***« il cherchait l'ordre que***

[513] Jean GUILLAUMIN. op. cit. p. 16.

[514] Rappelons la pratique traditionnelle au Maghreb qui consiste à boire l'encre de l'écriture coranique dans un but prophylactique.

ni ciment ni terre battue n'eussent édifié » (*Moi l'aigre* , p. 10) et, seule capable de rendre compte de ce qui la génère : « ***on taillait ses bras, l'obligeant à se dévorer. Il avait écrit cela en se décharnant, le sonné, Monsieur le Refus utile à notre cause*** » (*Moi l'aigre* , p. 10) .

Les propos mêmes de l'écriture dégagent l'aspect sombre de l'expérience scripturale qui métamorphose fondamentalement l'être en en prenant possession : « ***mon seul travail était d'écrire sans arrêt*** » (*Moi l'aigre* , p. 28) . Elle devient alors une expérience limite et une confrontation avec la mort : « ***Il savait parfaitement que mon livre serait interminable, que je me consumerais à le sortir*** » (p. 28) .

L'écriture est une remise en question essentielle de soi-même : « je me dédoublais très fréquemment. Je détestais mon origine, mes parents, le monde. » (*Moi l'aigre* , p. 28-29) . Elle acquiert enfin, une dimension mythique en tant qu'expérience de l'inachevé, de l'inépuisable et aussi de l'impossible : « ***Tu ne quitteras pas l'étable tant que le fumier y puera. Il prenait mon sang pour une vaste étable, inépuisable, à jamais condamnée à se remplir à mesure que je la vidais.*** » (p. 28) .

On songe aux Danaïdes et au symbolisme de la répétition, renvoyant au niveau scriptural à quelque chose qui ne cesse de s'écrire, à ce « livre interminable » (*Moi l'aigre* , p. 28) , confirmant aussi l'écriture comme processus s'annulant par l'acte même qui le crée mais le réinventant aussi à chaque annulation, à travers chaque rature, fidèle en cela à l'esthétique de l'organique. Ici, la référence au fumier : « ***du fumier pour consciences sèches, voilà ton bouquin.*** » (*Moi l'aigre* , p. 28) , vient corroborer cette « ***fonction organique des mots*** » (p. 29) et de l'écriture, s'opposant à la vision théologique du verbe : « ***La plupart des mots dont il se servait tenaient de la théologie la plus primaire.*** » (p. 29) , très souvent liée à des traumatismes.

Ainsi, dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* (p. 53-58) , la séquence où le narrateur est persécuté par un papillon devenu une bête agressive, réveille chez celui-ci des souvenirs de persécution et de répression liées à l'écriture et déclenche des éprouvés corporels dont il est fait référence à plusieurs reprises (p. 56-57) .

L'initiation à l'écriture effectuée à l'école coranique est épreuve de persécution et de punition où le corps a « tremblé » de terreur au fond ***« de la citerne de la mosquée*** » (p. 56) et le « qlm » , instrument d'écriture devient par l'entremise du « fquih » , instrument de torture, alors que « l'Ecriture » est, selon le narrateur, « balbutiement » (p. 55-56) , premier langage du corps qui essaye de se dire : « ***Le papillon était une galère, non une arche, Noé n'existait pas encore. L'Ecriture un balbutiement mais pas du tout ce rameau d'olivier ni ce qlm[515] que le fquih m'avait ordonné de tailler un mercredi, deux heures avant son départ pour un souk situé à quinze kilomètres du village. Le qlm , d'autres disent calame , devait-il le transporter comme une fusée jusqu'au souk ? (. . .) Comme je n'avais pas su tailler le qlm , le fquih me mit dans un couffin et me descendit dans la citerne de la mosquée à l'aide d'une corde.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 55-56) . Cette difficile entrée dans l'écriture inscrit la douleur au plus profond du corps textuel et justifie sans doute la révolte qu'elle n'a pas manqué de susciter.

[515] ***En italique dans le texte.***

Envahissant sans cesse l'espace narratif, la mémoire du corps réanime la blessure de « je » , « ***plié et fripé, saccagé intérieurement*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* p. 129) , qui se sent menacé par son passé, portant jusque dans son corps la malédiction de « cet avant » qui surgit à travers ce souvenir : « ***gamins corrigés par ce fquih à qui j'avais offert une lanière de gros cuir (qui) m'ont certainement maudit.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 129) .

Il y a ainsi au fond de celui qui écrit quelque chose qui tente de s'exprimer par un malaise indicible qu'il lui est impossible de traduire totalement par des mots : ***« il y a dans ma vie un mot qui ne vient pas*** » lit-on dans *Corps négatif* (p. 42) , de là les silences, les blancs de l'écriture et le trouble qui se dégage de cette écriture qu'on dit si hermétique.

Elle tente de trouver le chemin pour dénouer l'angoisse profonde qui en résulte et qui vient sans doute d'une problématique archaïque. Malgré sa difficulté à s'exprimer et à trouver des correspondances verbales, celle-ci fait passer des images assez puissantes qui s'inscrivent sur un support concret qui touche nos sens, réintroduisant aussi ce langage du corps qui seul permet d'exprimer ce que la grille du langage ne peut retenir.

À certains égards et à l'instar de bien d'autres oeuvres, celle de Khaïr-Eddine est en souffrance et en cela, elle ne peut que plonger dans le passé d'un être. Nous sommes alors face à cette interrogation : Quelles sont les significations profondes qui sous-tendent ici le processus de la création ?

De ce point de vue, l'écriture mime sans cesse le processus de la naissance aux mots et au langage, au monde et à soi : « ***(. . .) m'exclure (. . .) m'expulse (. . .) rythme respiratoire saccadé (. . .) Je ne percevais plus ni les bruits du dehors ni mes propres battements (. . .) La lumière était violente (. . .) Toute ma peau s'en allait en pellicules grandes comme un ongle (. . .) La lumière était ardente et me mangeait comme lorsqu'on jette une larve dans un foyer. Les couloirs étaient comme un gong brûlant d'où gicleraient des sons déchirants, les sons me projetaient en arrière. (. . .) Ce n'est là qu'un mot. Un mot qui perce la cloque qu'on veut subitement voir de plus près.*** » (*Corps négatif* , p.53-54-55) .

Ce passage de *Corps négatif* rappelle que l'origine et le point de départ de la création sont toujours profondément enracinés dans l'éprouvé du corps élaboré avec des moyens d'expression qui gardent en eux-mêmes une grande proximité avec des « éprouvés premiers »[516] . Dans le rapport d'engendrement, qui la lie au corps, l'écriture verbalise des montages sensori-moteurs, déjà là, permettant le passage de la représentation des choses à celle des mots.

Des expériences corporelles inaugurales semblent servir d'assises initiales à toute l'organisation des chaînes symboliques, liant pulsions et repères corporels dans une origine, qui serviront de noyaux organisateurs à tout un système symbolique autour duquel va se construire l'écriture, telle que celle de *Corps négatif*.

Celle-ci s'inscrit dans une esthétique du jaillissement, de l'expulsion, de l'écoulement qui trouve, notamment dans la cascade, la métaphore de son propre jaillissement : « ***C'est une cascade très très haute avec des blancheurs et cette impression qu'elle***

[516] Jean GUILLAUMIN. op. cit. p. 207.

déroule des entrailles qui luisent au soleil jamais faible en dépit de l'humidité. » (p. 55). La cascade reprend ainsi » les paquets d'eau, le sang » à travers une même symbolique qui parcourt le texte.

L'écriture semble suivre ce mouvement de déversement. Le flux scriptural trouve dans l'évocation de l'eau et du sang, l'impulsion nécessaire à son écoulement. Les pages relatives aux souvenirs liés à ces deux éléments symboliques, majeurs dans le récit - que réunit l'expression « mes clapotis sanguins » (p. 76) - se caractérisent par l'effervescence de l'écriture qui a du mal à contenir le déferlement des mots : ***« mot qui perce la cloque qu'on veut subitement voir de plus près.*** » (p. 55).

Le récit est alors submergé par le flux mnésique qui déverse des images de déluge et d'inondation ainsi que son angoisse de la noyade (p. 54-60-61), métaphores obsédantes du texte par lesquelles l'écriture figure son propre accouchement : « ***Nuit fatale. Je suis Prométhée. Je donne ma chair, je distribue mes tripes, ce n'est pas peu dire.*** » (p. 63) . L'écriture s'achemine alors vers des images (p. 76-77) qui la travaillent en profondeur, notamment, celle de l'accouchement de « Elle » qui pourrait être aussi bien la mère que la marâtre ou encore cette « Elle » mythique.

De ce point de vue, la longue séquence finale contient tous les éléments du récit et restitue « ***les mots entrechoqués comme si le monde entier s'était soudain peuplé de mon démembrement***. » (*Corps négatif*, p. 80). Cette phase finale de *Corps négatif* se déploie d'une seule traite en un ensemble compact de phrases interminables[517] où « je », pris entre « il » , figure répressive et « Elle » , figure emblématique et fusionnelle, semble ne pas pouvoir sortir de son délire verbal, à l'image de cet « ***escalier qui tournait en vrille vers le haut*** » (p. 81), obsessionnel et déjà présent (p. 53). Les éprouvés corporels exprimés ici semblent directement liées à des expériences sensibles et fondatrices, « ***ce sont donc eux qui sont capables de les évoquer par association de façon sélective*** »[518].

L'écriture tente ainsi de retrouver les gestes du corps qui traduisent et peuvent évoquer ces vécus anciens qui peuvent s'effectuer suivant un mouvement régressif par lequel le travail scriptural réactive le contenu latent de vécus anciens. La focalisation de la narration sur le corps négatif déclenche l'écriture exorciste (*Corps négatif*, p. 18-21) et met à l'épreuve le corps saisi par le vertige des mots par lesquels sont restituées les convulsions de la naissance.

La frénésie du langage, la confusion verbale, la collision des mots rapportent le choc et l'ambiguïté de cette venue au monde, à travers le souvenir majeur de l'effondrement, « la catastrophe » (*Corps négatif*, p.18), l'expérience de la ruine de soi et de la mort : « je tombe en miettes » (p.18), « ***Le monde entier dégringolait sur mes tempes***. » (p.19). Le flux mnésique remonte à la surface de l'écriture le souvenir corporel et vocal : « ***La voix continue de tonner. (. . .) dans un hurlement de plaisir où les instincts se dressent comme autant de cactus dans les ténèbres. Je suffoquais (. . .) et j'avais la sensation de tomber tout le temps au même endroit.*** » (p. 19) .

[517] Comme la dernière p. 81-84.

[518] Michel LEDOUX. *Corps et création*. op. cit. p. 125.

Cette mort-naissance surgit dans le champ scriptural, restituant alors un temps confusément primal et archaïque, où dominent le chaos et l'animalité : « ***Les gravats du fond du jour se taillaient à même ma chair une drôle de gueule, prenaient forme, poils et griffes.*** » (*Corps négatif*, p. 19) , bestiaire monstrueux déjà présent ailleurs (*Corps négatif* , p. 12) . L'oeuvre du corps assure la possibilité de tels déplacements construisant aussi le corps de l'oeuvre, en élaboration.

Dans le jeu des déplacements symboliques et des substitutions, l'écriture, comme processus d'accouchement et de naissance tisse des liens avec une symbolique maternelle très présente dans l'esthétique scripturale de Khaïr-Eddine. Ainsi, dans *Agadir* , l'écriture revient à deux reprises sur une scène[519] dont la récurrence et la mise en abyme dans toute la séquence de « la lettre » (p. 127) appuient la portée symbolique du point de vue de l'écriture.

En effet, le passage commençant par : « ***On les retrouve dans les fossés ou sur le sable humide de la plage, sinon plus loin, dans la vase de l'embouchure sous des paquets de feuilles noircies.*** » (p.128) et se terminant par : « ***j'irai mourir comme un chien sans maître sous un amas de feuilles noires, à l'embouchure*** » (p. 131) fait référence à l'écriture à travers le support « feuilles » , l'action par laquelle elle s'accomplit, « noircir »[520] à l'encre, couleur de l'écriture mort-née, puisque se produisant « dans les fossés » ou « dans la vase de l'embouchure » (p. 131), lieu matriciel[521], béance qui contient et expulse en même temps.

Le parallèle avec les images reprises dans le passage répété[522] autour du même thème de la mort-naissance, du traumatisme de la catastrophe et du symbolisme liquide, limoneux, vaseux, océanique et foetal, s'établit aussi autour d'un principe commun d'involution, de dégradation et d'anéantissement. La mort-naissance : « ***Je regarde souvent ma peau et j'exulte sans trembler. Je me laisse pourrir lentement.*** » (*Agadir*, p. 131) associées dans et par «la lettre» orientent le récit vers sa finalité en un mouvement itératif, incantatoire et litanique, retour du texte sur lui-même et sur ses obsessions : chute de la ville, anéantissement du moi, recherche et fuite de la demeure, métaphore du moi, (p. 133) . Il n'aura cessé de la décrire en vain, tentant de retrouver les strates et les structures superposées constitutives de soi dans un parallèle troublant avec la ville anéantie, son histoire et le propre fonctionnement du récit.

À travers cette tentative scripturale de saisir dans la destruction même les couches successives à partir de l'origine de la ville et de soi, pointe l'impossibilité de les conserver, de les appréhender en même temps à l'endroit où elles ont été détruites. Toutefois, l'écriture arrive à faire coexister l'archaïque : l'oralité et l'élaboré : l'écriture elle-même, alors qu'ils ne peuvent être représentés et vécus en même temps.

[519] p.128 et 131.

[520] On pense à l'expression « noircir du papier » pour désigner l'acte d'écrire, ainsi qu'à « mettre noir sur blanc » .

[521] Voir le passage repris après cette séquence qui revient sur ce lieu : « La ville choit goutte d'huile » (p. 133) .

[522] P. 21, 121 et 133.

L'écriture suit pas à pas une parole de l'être et autour de l'être, en un trajet en spirale qui déporte sans cesse le dire vers le moi et vers une intériorité problématique. C'est pourquoi, les lieux où s'origine l'écriture sont habités par ce silence évoqué, notamment dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* (p. 127-128) , signe de l'absence, autrement exprimée dans « ***cet entassement de rêves et de morts*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 127-128) qui serait à l'origine de l'écriture.

Le silence serait aussi une autre signification du chaos qui est le propos même de l'oeuvre, chaque fois rappelé, soulignant en cela que le commencement de toute création s'effectue au seuil de cet « espace tranquille » ou de ce « désordre invisible » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* p. 128) , dans cette vacuité silencieuse que l'écriture cherche à combler. Enfin, l'engloutissement dans le silence de la pensée de « il » préfigure la traversée du miroir, la suffocante plongée dans les ténèbres intérieures, la solitude de celui qui dit de nouveau « je » face à ses démons. Écrire, créer, c'est toujours se créer soi-même en faisant surgir ce qui était encore informe et inexploité.

L'expression de cette naissance à soi, violente et douloureuse, ainsi qu'à l'écriture dans l'éclatement de l'origine, dans la révolte du corps, dans le défi de la mort et de l'ébranlement du désir, emprunte au poème non seulement les formes qui le caractérisent - disposition strophique, énoncé en vers libres, reprise et construction enjambante - mais aussi sa fonction organique : « ***C'était l'époque où dans mes tripes se réveillait/cet homme qui depuis m'oxyde et me démembre (. . .) /Tout allait bien en dépit du poème/claquant qui agitait mon sang avec/des visages de femmes pas encore contemplés.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 146)[523].

La démarche esthétique est alors élaboration de plus en plus exigeante qui va du corps à l'esprit et qui s'achemine vers un ordre symbolique. Celui-ci tend à se dégager de la matérialité sans jamais l'abandonner, à procéder au pur symbole qui condense toute une série d'expériences venant se rassembler dans une même expression scripturale, poétique.

L'oeuvre est ainsi ce miroir dans lequel « je » essaie inlassablement de se saisir et de se rassembler en dépassant tant de contradictions douloureuses. Par cet aspect vital de la création scripturale se dégage la symbolique maternelle.

Se pose alors la question du processus et du sens de l'écriture par rapport au double corps inaugural. La fonction de l'écriture apparaît bien comme une tentative de rétablir le lien entre le monde extérieur, perçu et même intérieur éprouvé dans un même espace intermédiaire**.**

L'écriture est alors envisagée comme une exploration dans les profondeurs abyssales de l'être, une avancée irréversible, une expérience menée avec détermination, une exigence de clarté et de lucidité, une volonté inébranlable d'atteindre le « bout » des choses et de soi. L'acte scriptural et la geste narrative se conçoivent dans une saisie à la fois verticale et horizontale de l'être.

Narrer est alors une expérience des profondeurs et une marche incessante vers un

[523] Cf.. « Comme une outre qu'on bat/dans ma chair/le poème' in Abdellatif LAABI. *Poèmes oraux*. Gap : Inéditions Barbare, 1976, p. 48.

absolu, un « jusqu'au bout » posé comme exigence et défi. Voilà qui rend périlleux, risqué, de haute gravité, l'acte de narration. La volonté manifeste du narrateur d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , « ***d'aller jusqu'au bout »*** (p. 79) dans sa propre histoire, puisque c'est bien de lui-même qu'il s'agit pour l'essentiel, se heurte à des éléments biographiques qui ne cessent de faire retour dans les rêves, la mémoire et l'oeuvre et donnent au texte sa substance.

Dégagé de l'univers utérin et féminisé des eaux, mis devant la nécessité d'abandonner cet univers, le « moi » trouve dans les hautes sphères de la création le pouvoir vital qui transfigure et déjoue la mort. La puissance créatrice se déploie alors en un imaginaire de la mort régénérescence « ***emporté par son propre élan et se redistribuant en myriades d'entités antagonistes (. . .) L'entité libérée retrouvant son aire première***. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 46) . Au terme de ce voyage onirique, tout à fait symbolique du processus de la création et du travail scriptural[524], « l'ailleurs » déjà annoncé aux prémices du voyage (p. 33) reste une promesse et une possibilité toujours offertes : « ***Nous irons ailleurs, nous verrons d'autres formes de vie dans ces mondes où jamais l'homme n'entrera***. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 46) .

On assiste ainsi à un dégagement symbolique de la séparation de soi, exprimée comme phase nécessaire à l'élan créateur. Cette séparation se lit dans le processus même d'élaboration de l'oeuvre. Chez Khaïr-Eddine, la répudiation, l'abandon par lui de la mère et de la terre sudiques génèrent l'exil, y compris celui de l'écriture.

Du point de vue de l'oralité, nous nous trouvons là devant une situation symbolisant le dégagement du corps utérin pour accéder à l'esprit aérien. Le passage des masses marines, utérines aux masses aériennes, phalliques figurerait l'accession au symbolique dont la création serait l'expression privilégiée. Tel nous paraît être le sens de ces « univers parallèles » évoqués dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* (p. 45) .

Toutefois, il arrive que l'espace textuel s'improvise lieu d'inscription de tracés qui libèrent cette force vive en expansion : « Je dis, moi : « ***Tout ce qui est en toi doit subsister pour donner lieu aux ondes.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 134) , montrant ainsi que ***» La création est l'instrument privilégié d'une réintégration des couches successives et étagées de notre expérience psychique sans laquelle l'homme risque de perdre ses racines vitales et sa dimension véritable.*** »[525] .

L'écriture prend acte de ce refus, de cette rupture avec soi-même (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 127-128) , en même temps qu'elle en est la manifestation la plus symbolique. Si elle porte la trace de cet arrachement à soi : « ***Il était pourtant coupé de ses attaches.*** » (p.128) , elle reste cependant lieu d'investissement de soi, de transfiguration qui empêche « il » de voir « le monde (comme) un irréparable gâchis » , « ***car il considérait la matière vivante et l'invisible comme le lieu même de la pureté. » (*** *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 127-128) .

[524] Didier ANZIEU. *Le corps de l'oeuvre*, op. cit.

[525] Michel LEDOUX. op. cit. p. 118.

On le voit, l'écriture tente par divers moyens de lever le mystère de son propre exil, en montrant que celui-ci reste très lié à une image de soi prise entre le reniement et une mémoire torturée : « ***Il renia le commerce et dissipa en lui jusqu'à son souvenir (. . .) Sa vie ne fut qu'un entassement de rêves et de morts dans cet espace tranquille où les yeux de ses congénères ne décelaient pas le désordre. Il ne subsistait pourtant dans sa mémoire qu'une image confuse et grotesque qui s'engloutissait dans le silence.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 127-128) .

C'est sans doute au carrefour de tous ces éléments constitutifs de l'oeuvre de Khaïr-Eddine, qu'il faudrait inscrire son expérience scripturale et, dans le silence de cette image (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 128) , silence qui préside à la naissance de l'écriture donnant à celle-ci par contraste, une résonance particulière. [526] Le but de l'écriture serait alors d'aller chercher ce qu'il y a à l'intérieur ou être déjà à l'intérieur, rechercher l'humanité, l'atteindre à des profondeurs obscures où la réflexion n'a pas d'accès, où son pouvoir d'élaboration semble inopérant.

Si la création littéraire analysée ici travaille avec le corps, dans le mouvement, la marche, le geste, le rythme et la respiration, elle crée un nouveau langage construit au plus près du corps. Celui-ci fait le lien entre ce monde dont le créateur fait partie et cette vie psychique qui s'y est inscrite depuis l'enfance. Il semble alors nécessaire de comprendre comment ce travail du corps dans l'écriture passe inévitablement par celui de la mémoire.

Chapitre II : Dynamique de la mémoire.

La mémoire est appréhendée ici du point du vue du corps qui la contient et qui constitue un préalable à tout langage et suscite de ce point de vue de nombreuses questions. Comment s'effectue l'oeuvre de la mémoire dans une expérience esthétique qui essaie, loin de toute autobiographie, irrémédiablement impossible, selon Derrida, de s'écarter de toute structure figée, d'une ancestralité sclérosante, d'une origine problématique, pour tendre vers une déconstruction de la mémoire au service du projet esthétique ?

L'écriture mnésique est alors partie prenante de l'expérience scripturale, en tant qu'écriture du corps. Il s'agira alors d'en saisir les manifestations dans le texte et la visée quant à ce qui nous mobilise ici : la double question de la mémoire culturelle, collective, en tant qu'oralité antérieure à l'écriture, et celle de la propre mémoire individuelle du créateur, avant tout mémoire du corps, qui se sert de l'une comme de l'autre dans son oeuvre de création.

Or, cette double mémoire qui appelle l'enfance des mots est autant perturbatrice que perturbée elle-même. Comment les pièges de la mémoire participent à l'élaboration même de l'oeuvre qui s'étaye sur cette dynamique de la mémoire dans toutes ses contradictions qui la rendent vivante et la mettent en action dans le corps même de l'oeuvre ?

[526] Résonance, aussi dans son acception physique, là se pose le problème de la voix.

1) : L'écriture mnésique.

L'oeuvre de Khaïr-Eddine montre que la matière première de toute création réside dans les retrouvailles avec les impressions sensorielles premières. Retourner à cela, c'est retrouver le fondement d'une redistribution originale et le support de toute avancée créatrice dans la recherche du corps haut lieu de mémoire. L'écriture mnésique agit selon un processus de construction déconstruction scripturale et identitaire à la fois.

Ainsi, l'enquête que figure *Agadir*, est voyage au coeur de la mémoire de la ville morte et écriture mnésique dont il ne reste ***« que des gravats jetés les uns sur les autres et ce grondement ressenti*** » (*Agadir* , p.1O) . « ***L'écriture raturée d'avance*** » se fait la traduction de ce périple dans la mémoire dominée par la menace de la mort, en lutte avec elle-même.

Le texte obscur et illimitéincarne « cet immense et compliqué palimpseste de la mémoire », évoqué par Baudelaire. Il figure l'enchevêtrement de voies et de voix, de chemins, de réseaux qui constituent le « je » , en quête laborieuse de ce qui le fonde, de cette parole d'écriture première, porteuse des pulsions originelles.

Le travail de la mémoire s'entreprend alors pour restituer le vécu et le connu dans l'univers sans repères dans lequel l'écriture de *Corps négatif* projette. Le narrateur ne cesse de revenir sur cet aspect : ***« (. . .) monde où vous aviez vécu, (. . .) La rue où j'ai vécu (. . .) Pourtant j'y ai vécu*** » (*Corps négatif* , p. 9-10), accentuant ainsi le fonctionnement trouble de l'écriture mnésique.

Celle-ci dit ses errances et ses failles, restituant le néant inaugural qui saisit le narrateur quand il envisage ce « *quelque chose* »[527] (p. 9) à la fois si inaccessible et si obsédant : « ***Imaginez une rue pareille à celle où j'ai vécu, imaginez cette première pluie et, tout à fait au bout de vos pensées, voyez l'hiver et le froid (. . .) vous repoussant sans rémission en vous-mêmes, dans ce noir où vous avez l'habitude de vous cogner la tête (. . .)*** » (p. 13) .

L'écriture va dégager de cette nuit et de ce vide intérieurs, des bribes de ce passé présent qui s'impose sans répit, des morceaux de vie qui vont faire renaître ce passé mort-vivant aux prémices de l'écriture. Celle-ci va dérouler « le fil » (*Corps négatif*, p.9), renouer les liens douloureux et passionnels avec « cette terre qu'on aime et qui fait souffrir » (*Corps négatif*, p.10) et des êtres dont ***« je ne parviens plus à saisir les contours, les penchants, la physionomiemais dont le moindre détail me brûlerait encore le coeur comme une piqûre de guêpe.*** » (p. 10) .

La lente et difficile élaboration de l'oeuvre, de la mémoire et de l'écriture témoigne de la profondeur et de la gravité de la fracture, lisibles dans la fragmentation du texte où l'accumulation des blancs (*Corps négatif* , p. 10-15) rend compte du néant, de l'étrangeté et de la déconnexion par rapport à un monde à la fois extérieur et intérieur : « ***Mais l'escorte des hommes tout au long du parcours me gênait. Je ne leur appartenais plus*** [528]. » (p. 10). Ici, comme précédemment (p. 9), la typographie en italique qui met en

[527] En italique dans le texte.

avant le sentiment de non-appartenance introduit l'écart étrange et inquiétant, sans doute en lien avec cette dimension mnésique de l'écriture.

Aussi, le corps négatif ne cesse de travailler sur sa mémoire, non pas pour une chasse aux souvenirs mais pour retrouver dans le passé évoqué et enfoui dans cette mémoire, dans ce chaos mnésique, ce qui fait partie de lui et les mots pour le dire. Entremêlant les discours sur la famille, la répression et le pouvoir politique, le texte en fragments met en scène la lutte acharnée, pied à pied, pour se libérer du carcan familial et de la société traditionnelle, tout en se dégageant des formes littéraires contraignantes.

Notons que les changements typographiques (*Corps négatif* , p. 52-53-65) sont là pour donner corps aux mots. Le texte se fait jaillissement de mots, d'images, d'hallucinations, se mue en corps vivant, changeant constamment de formes, à la faveur de cette mémoire en action. « ***Dans mon exil défilaient les trottoirs de Casa, la houle de l'Atlantique déferlait dans mon sommeil, et les oursins, ces beaux oursins sur quoi j'avais marché pieds nus, n'en finissaient plus de s'incruster dans ma chair.*** » (*Le déterreur* , p. 120) . Les souvenirs du corps ne sont pas datés, ni situés dans une trame temporelle mais vécus au présent, actualisés dans les entrelacs du réel et de l'expérience passée. Tout passe par le corps, c'est là la fonction de l'écriture.

La mémoire agitée est d'abord celle qui se rattache à l'histoire collective. Alors que la narration rend compte de la dépossession symbolique de soi : « Et voici qu'on sommait ce peuple de prendre le large ! » (*Moi l'aigre* , p. 18) par un pouvoir protéiforme, l'écriture se charge, quant à elle, du recouvrement de l'identité. Elle préconise la « réappropriation » de l'histoire, à travers un langage libéré de « ***toute loi métrique ou temporelle*** » (*Moi l'aigre* , p. 19) permettant l'expression du non-dit, du refoulé historique, restituant leur histoire aux ***« hommes (. . .) passés sous silence***» (*Moi l'aigre*, p. 19) , brisant ainsi les silences de l'Histoire.

La revisitation de celle-ci par le verbe de Khaïr-Eddine, notamment dans *Moi l'aigre*, livre un tableau apocalyptique, dominé par un pouvoir : royauté, armée, religion, école, famille qui s'impose par son aspect sanguinaire et tueur (*Moi l'aigre* , p. 20) . L'histoire falsifiée et détournée est dévoilée dans toute son horreur, à travers un flux de mots et d'images de l'accusation. Dans cette vision en rupture avec le non-dit de l'histoire, surgissent quelques noms qui viennent projeter la fiction dans la réalité. Ben Barka, De Gaulle, Lyautey, Cheikh El Arab ou encore Malcolm X sont, entre autres, les figures ainsi convoquées sur la scène scripturale. Celle-ci se confirme alors comme théâtre, non pas d'illusions mais lieu où la rencontre de la fiction et de la réalité tente de rendre compte d'une mémoire historique, refoulée

Conquête sur le silence et la mort, l'écriture arrache à l'amnésie de l'histoire une parole de violence et de sang mais aussi rebelle à toute tyrannie, celle de la « colère rouge » (*Moi l'aigre* , p. 148) qui fait « entendre la voix sourde » (*Moi l'aigre* , p. 149) de la tragique leçon de ce « ***printemps (qui) faisait sauter les fleurs/entre les doigts déjà gris des cadavres*** »(p. 148) . *Moi l'aigre* instruit ainsi le procès du pouvoir destructeur et de l'histoire assassine qui « ***traversent le sang et perdent la terre en/route/la terre des ancêtres et des grimoires/la terre des sauvages/où fuit la face de l'homme*** » (p. 150)

[528] En italique dans le texte.

.

Entretenant un rapport crucial avec le temps et l'espace dans lesquels elle s'inscrit, l'écriture tente de tisser à travers ses fractures, sa fragmentation, ses hésitations et ses avancées, les liens et les imbrications d'une vérité individuelle avec la vérité historique et collective auxquelles l'oeuvre littéraire s'efforce d'accéder : « ***Tu regardes ton silence et tu te dis : Je m'y reconnais (. . .) et je verrai mon vrai théâtre ! On le prendrait à part et on verrait : il ne lui reste plus qu'à se restituer à lui seul !*** » (*Moi l'aigre* , p. 150) . Ce passage semble faire écho à celui où le narrateur de *Moi l'aigre* note : « ***Il a discuté de la vie et des mouvements de son personnage, s'est tiré de soi-même en vue d'y voir plus clair et mieux travailler sa tripe. Il a trié son personnage sur les rayons d'une roue de vélo, puis l'a jeté comme un mégot.*** » (p. 146). Le détour par le récit collectif, le poème du printemps sanglant, ne fait pas diversion mais inscrit l'individuel et le collectif dans une même tragédie mémorielle.

Convoquant le poème, la narration dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* marque ainsi l'arrivée d'une période importante dans l'itinéraire retracé par le narrateur : « ***écriture et révolte*** » (p. 147). Ces pages à caractère autobiographique sur les débuts dans l'écriture dans un contexte historique et social effervescent, celui des années 60, viennent soutenir un aspect notoire dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine, et dans celle de bien d'autres écrivains : le besoin d'historicité et l'écriture comme interrogation sur celle-ci. Par ce retour sur le passé, le récit retrace un itinéraire de la révolte menant à l'écriture qui s'origine en elle : « ***si je suis parti de chez moi, c'est pour être poète*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 153) . C'est à retrouver cette genèse, à redécouvrir cette histoire de soi que se consacre l'écriture.

C'est l'un des aspects notoires du roman maghrébin que de réfléchir à l'intérieur de l'espace scriptural sur le processus qui a fait naître l'écriture, sur l'émergence de la littérature dans l'itinéraire personnel de l'écrivain. Il apparaît ainsi que l'écriture joue un rôle crucial dans la quête de l'identité et se pose comme distanciation et interrogation nécessaires à l'émergence du « moi » du scripteur. C'est pourquoi, ce dernier revient souvent sur ce qui semble être le passage à une représentativité de soi par et dans l'écriture, passage obligé pour marquer une historicité que seule, l'écriture rend possible par la (re)création de soi.

L'entreprise scripturale se voue alors à la restitution des différentes étapes de cette histoire intérieure, à la fois individuelle et collective. La mise en parole de cette historicité recherchée se situe pour l'écrivain naissant, dans cette rencontre avec « son peuple » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p.155) auquel « la parole est refusée » (p. 155) . C'est pourquoi, toute prise de parole chez l'écrivain maghrébin en général, khaïr-Eddine en particulier, ne peut se concevoir que comme acte de partage avec celui qui en est privé : le peuple, la femme, la mère, notamment. La parole de l'écrivain se fonde inévitablement sur une dépossession, induisant la mémoire douloureuse, qui le concerne aussi et que l'écriture se charge de réparer.

L'histoire personnelle de l'écrivain vient se fondre dans l'histoire collective, donnant ainsi à l'écriture le rôle de dépositaire d'une mémoire et de caisse de résonance de la révolte conjuguée du peuple et de « je » . Le peuple est bien chez Khair-Eddine la figure archétypale de la révolte « La colère solaire » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours*

errants , p. 155) par laquelle il se manifeste souvent est celle-là même qui fonde « la guérilla linguistique » et l'écriture du séisme. Prenant origine dans le manque, la dépossession et la séparation, l'écriture trouve dans la figure du peuple en colère, l'expression de ce qui la motive, de sa nécessité intérieure. Cette assomption du social et du populaire par l'écriture est aussi prise en charge d'une violence ainsi légitimée. Elle consacre, par ailleurs, l'introduction dans le champ littéraire d'une parole qui en est marginalisée, assignant à l'écriture un devoir de mémoire.

Le verbe poétique, mis au service de la communauté qui accède ainsi à cette parole par ailleurs interdite, se trouve par la même occasion investi d'une puissance collective, d'une légitimité que lui confère cette prise en charge de la parole populaire, occultée. Parler, chanter, conter caractérisent ce verbe populaire qui retient l'écoute de l'écrivain et reste porteur d'une oralité refoulée hors du champ du pouvoir, pourtant émergente dans l'écriture sauvage et terroriste.

L'écriture s'assigne un devoir de mémoire à laquelle les mots de la langue participent en apportant dans leur signification et aussi leur son, une présence physique et une dimension culturelle. Cette présence physique et sonore des mots venus du berbère les situe comme repères - l'italique contribuant à ce type de repérage - mais témoigne aussi d'une jubilation du dire que font naître ces mots écrits pour être dits dans la différence de la langue et que l'écrivain a gardés en lui.

Ces mots qui jalonnent l'oeuvre tatouent le corps textuel par leur rareté disséminée dans l'espace scriptural. Mots-Jalons, ils font émerger la langue berbère, maternelle sur la scène de l'écriture. Même dans une langue autre, le berbère se dit et s'écrit bien que dans le double exil de l'écriture maghrébine de langue française, la mémoire de la langue pointe aussi une perte que traduit sans doute le dérèglement du corps en souffrance.

Malgré tout, les mots berbères font ainsi jaillir une mémoire sensorielle de la langue, à chaque fois qu'ils surgissent, c'est dans leur sens et leur présence musicale. Leur émergence dans le texte correspond à ce désir qu'on peut lire dans le commentaire du narrateur : « ***On installait par-ci par-là des tapis rugueux aux dessins géométriques bizarres. Ces entrelacs et ces lignes évoquaient irrésistiblement l'alphabet tifinagh .*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 112) .

Cette mémoire réactive les mythes qui surgissent dès l'introduction de *Légende et vie d'Agoun'chich* dans ces pages sur le retour au Sud, de l'enfant prodigue. Ces mêmes mythes dont les femmes du Sud ont nourri le cerveau de l'enfant, ont réapparu dans le déroulement même du livre. Remarquons de ce point de vue, que le corps mythique, ancestral, souvent vécu comme corps négatif, chez Khaïr-Eddine, devient ici élément de création. Il arrive donc que l'écriture mnésique puise dans les sources structurantes et lumineuses, à l'instar de figures exemplaires, telles que celle de Belaïd, chantre berbère ou celle d'Agoun'chich, le personnage de légende.

L'arrivée au village du caïd, au soleil couchant, plonge le récit dans l'histoire berbère, celle de ce lieu « ***nid de rapaces (. . .) imprenable*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 111) . Cet épisode constitue aussi l'occasion d'inscrire dans ce tableau fait d'histoire et de légende, la figure exemplaire d'Agoun'chich. Celle-ci est reconnue ici par l'histoire à travers les vieillards « ***fiers de voir en chair et en os Agoun'chich dont ils***

connaissaient les exploits et la droiture. » (p. 113) .

Agoun'chich est l'incarnation de cette histoire berbère, glorieuse. Nous sentons bien qu'il ne l'est pas uniquement aux yeux de ces vieillards mais que la généalogie symbolique qu'il figure, est dressée par un autre regard : « ***Il était l'excellence même de cette terre : un être diasporique et cependant omniprésent, errant par la force des choses mais ne cessant jamais de lutter pour recouvrer sa liberté pleine et entière. C'était un homme dont l'unique désir impliquait la vie secrète des morts enfouie dans les rêves des égarés dont l'oeil vert-de-gris déroulait des scènes tragiques et des bonheurs ineffables.*** » (p. 113) . Cette exaltation du Berbère à travers la figure d'Agoun'chich n'est pas le fait du seul vieillard qui, en voyant Agoun'chich, « relisait l'histoire d'une autre manière » (p. 113) . La voix qui dit : « ***Pour ce vieux-là, le vrai Berbère était un couteau affilé sur la meule du temps, une intelligence solaire.*** » (p. 113) semble inscrire dans le tissu scriptural une généalogie symbolique et en même temps une conviction qui dépasse le personnage.

Pour l'heure, disons que *Légende et vie d'Agoun'chich* s'inscrit sous le signe des retrouvailles de Khaïr-Eddine avec le Sud[529] et que l'écriture du livre porte les traces de cette réconciliation avec soi, après « la crise de l'altérité »[530], crise de la séparation, que l'oeuvre, conçue dans l'exil, formule dans son ensemble.

L'histoire d'Agoun'chich est narrée, non pas d'une seule traite mais au fur et à mesure que les choses viennent ; elle s'insère toujours dans celle du moment. Ainsi, Agoun'chich traverse l'espace narratif du micro-récit des trois frères (p. 48-54) qui évoquent sa légende. Se dégage une sorte d'imbrication des destins et la cohésion d'un univers ancien dans le tableau qui réunit les trois frères (p. 48-54) , dominé par la violence de l'époque et celle des rapports entre les individus. C'est aussi dans cette scène qu'apparaît le projet du voyage vers le nord, entrepris lui aussi dans la violence : celle des propos échangés entre les trois frères, de son objectif d'acheter des armes, et de l'événement qui va en décider : le coup de main donné à Agoun'chich par les trois frères, lors d'un assaut de ses poursuivants.

Or, si ce monde est rendu dans sa cohésion - pour mieux en montrer l'éclatement par la suite - il l'est aussi dans sa violence. Remarquons que cette violence est essentiellement présente dans la parole qui circule entre les trois frères. Par ailleurs, cette scène qui retentit de leurs propos comprend aussi un autre élément dramatique : celui de l'attaque d'Agoun'chich par ses poursuivants et l'aide que vont lui apporter les trois frères, en particulier, « le violeur », son futur compagnon de voyage et qui est là compagnon de combat, solidaire d'Agoun'chich qu'il admire.

Notons que c'est à l'écriture que revient la compréhension de cet univers ancien à travers le rapport d'un principe narratif à une historicité. Dans sa « méditation » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 77-79) , Agoun'chich construit et déconstruit ce qui a contribué à le former tant au dehors qu'au dedans. Au seuil de son voyage - vers et en lui-même - il

[529] Le livre fut annoncé, lors de ce retour, sous le titre : « Redécouverte du Sud » .

[530] Paul RICOEUR. « La souffrance n'est pas la douleur » in *Autrement : Souffrances*. N°142. Paris : Ed. Autrement, février 1994, p. 58-69.

s'interroge sur lui-même et retrace sa propre genèse : « ***Je vis l'espace se courber et je fis un effort terrible pour m'y planter ; je perdais tout, jusqu'à mon équilibre, (. . .) Moi, je dis que je descends du premier noyau, du feu exemplaire d'où souffle encore ce quelque chose qui est dans l'air et dans la matière visible et invisible.*** » (p. 78) .

L'oeuvre se donne bien comme lecture-écoute d'une mémoire qui par sa présence même pose la question du passage de la représentativité orale à son analyse par et dans l'écriture comme écriture de fiction et fiction de l'écriture : « ***Agoun'chich s'arrêta un moment sous la feuillée mate d'un arbre. Il sortit de sa musette un rouleau de papier qu'il déplia précautionneusement, non pour examiner l'écrit mais pour en humer l'effluve immémorial ; alors il vit des sorcières ardentes et des ténèbres entrecoupées de zébrures plasmatiques et il sentit que son corps et son esprit n'étaient qu'une exhalaison élémentaire (. . .)*** » Avant que n'apparût le frémissement par quoi tout est advenu, il y avait déjà de la dissidence dans l'air, se dit-il ; (. . .) » (p. 77) .

L'écriture se présente, à la lumière de cette méditation, comme quête de mémoire, dialogue fait de silences et de regards croisés, au prix d'une lente exhumation du passé. Car, la voix qui s'exprime à travers celle d'Agoun'chich, en accord avec elle, semble venir d'un coin plus éloigné du champ scriptural et se retrouver ailleurs dans ce même champ. C'est celle qui traverse toute l'oeuvre de Khaïr-Eddine.

La création est bien ici le mélange du mythe ancien et de l'inquiétude moderne ; ne se veut-elle pas lieu de projection d'un idéal socioculturel ? Chaque scène est l'occasion pour le narrateur de ressusciter un fait culturel, sans toutefois se détourner de son propos essentiel. Voilà qui trahit la vivacité d'une mémoire culturelle en permanente éruption. Le texte se construit dans ce va-et-vient entre l'imaginaire, l'histoire et le documentaire, tout en gardant sa cohérence, en désignant l'imbrication naturelle des choses, leur hétérogénéité constitutive. L'écriture de *Légende et vie d'Agoun'chich* semble elle-même gagnée par cette caractéristique.

De ce point de vue, la scène du grand festin qui se prépare en l'honneur des illustres arrivants, qui réunit dans le même espace festif les hommes et les bêtes (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 120) est l'illustration de ce fait. L'univers ainsi restitué est celui d'une harmonie retrouvée entre les êtres et les choses, entre l'homme et lui-même. Détentrice de la mémoire du groupe, de sa vie, de ses décès, de ses naissances et de ses récoltes (p. 121) , la figure du raïs – celle de l'artiste - témoigne par sa présence de la force de cohésion de la communauté. Il en est de même pour l'aïeule du groupe, gardienne de « l'*agadir* immémorial, plus ancien que les plus vieilles constructions : un immense magasin fortifié où chaque famille possédait une chambre où elle entreposait orge, huile, bijoux, vêtements de cérémonie, reliques, actes de toute sorte, et dont la clef ne quittait jamais l'aïeule la plus âgée du clan » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 110) . Ajoutons qu'ici, à l'instar du raïs, l'aïeule est en tant que femme, qui plus est, âgée, la mémoire de l'imaginaire du groupe, si on considère tout le passage déjà évoqué sur le rôle des femmes dans la transmission culturelle, dans le Sud berbère.

Notons aussi que *Légende et vie d'Agoun'chich* rappelle un aspect plutôt occulté,

celui des femmes dans la sainteté musulmane, le savoir théologique des femmes. Alors que le dogme les en exclut, l'écriture de la mémoire le reconnaît ici. Or, ce rappel du pouvoir et du savoir des femmes mène à une saisie dans une même image de l'aïeule et de la sainte : « ***Cette vieille était vénérée dans toute la région. On disait qu'elle était une sainte ; elle avait accumulé un savoir théologique immense (. . .) D'aucuns la comparaient à la Sainte Lalla t'l'azza T'asemlalt, patronne des Ida Ou' Smlal dont le sanctuaire et le mausolée sont situés sur la route de Tafraout, après le col d'Afoud.*** » (p. 118) .

À travers une comparaison qui vise à rétablir non seulement la vérité historique et anthropologique des femmes est aussi restituée une féminité qui « savait démêler le vrai du faux, vivre au rythme du cosmos sans jamais oublier la Terre » (p. 118) . Cette féminité censurée par l'histoire officielle, garde un pouvoir sur la mémoire : « ***Cette autre femme était une savantemais point dans le sens où l'entendait Molière (. . .) C'était une ascète (. . .) une religieuse comparable à saint Augustin, autre Berbère gagné aux mystères de l'Orient (. . .) Dommage qu'elle vécût en des temps aussi barbares ! Elle aura tout de même laissé la marque indélébile de ses petits pas d'ange sur le terreau des mémoires : gestes, paroles, actions en fin de compte pareils aux empreintes fossiles qui abondent dans la lithosphère et grâce à quoi nous pouvons sans trop tâtonner nous repérer dans la boue des âges.*** » (p. 118) .

À travers l'évocation des prostituées artistes, l'écriture du livre redonne sens aux repères mentionnés : « ***Le comportement social de ces prostituées hors du commun dénotait un sens inné de la liberté. Elles eussent incarné les anciennes divinités si l'Islam n'avait pas balayé d'une chiquenaude les idoles et les déités. Cependant, elles représentaient aux yeux de tous les vraies gardiennes de la culture orale. (. . .) Elles devenaient ainsi semblables à cette petite flamme brillante qui n'était autre chose que le reflet magique du paradis perdu.*** » (p. 154-155)

Si l'écriture met tant l'accent sur ce monde harmonieux, avec ses codes et ses valeurs qu'elle considère avec beaucoup d'empathie, c'est sans doute pour rendre encore plus violente son agression par l'intrusion de l'histoire qui la préoccupe aussi. Si bien que cette quiétude dans laquelle la narration avait plongé le village heureux de célébrer son caïd et ses hôtes est tout d'abord menacée par quelques signes comme la piqûre de la fillette par le scorpion, scène symbolique de ce monde en perte d'innocence. Les bombardements par des « ***diables mouvants*** » (p. 122) survenus à l'heure de la sieste, sont comme une élucidation de ces signes annonciateurs de mauvais présages, perçus çà et là dans le texte.

Ville envahie et asservie, Taroudant est malgré tout, lieu où se rencontrent les « irréductibles » (p. 96) , à l'image de cette « montagne qui tient toujours » (p. 96) . La cité est lieu d'histoire, dans le sens le plus tragique, où résonnent les échos de celle qui se déroule ailleurs. Contrairement à la montagne, espace de bravoure et d'errance courageuse, lieu d'épopée et d'imaginaire, la cité est lieu de récits terribles et violents où sont révélées la corruption, la traîtrise mais aussi la résistance.

L'écriture fait part de ce terrible déchirement, de cette mort scandaleuse. À la suite de l'évocation de la guerre qui se prépare et de la résistance berbère galvanisée par les propos mêmes de l'écriture, celle-ci enchaîne avec la scène de la fête (p. 16-128) . Mais

peut-être que cette séquence ne constitue que le prolongement de la précédente : « ***La fête n'avait pas été interrompue***. » (p.126) . Elle est sans doute la manifestation même de cette résistance du Berbère qui « ne voulait rien perdre de lui-même » et qui « se reconstituerait » (p. 125) . La danse des « jeunes filles vêtues de blanc »[531], la « ***musique sourde qui se répercutait dans la montagne*** » , les voix entremêlées des hommes et des jeunes filles chantant « des mélopées anciennes » forment les éléments sauvegardés de cette résistance tout autant que les armes guerrières que l'on prépare, par ailleurs (p. 126) .

L'écriture redonne sens, disions-nousmais en évoquant le manque de ce qui n'est plus. C'est sans doute l'expression de ce manque à être : « lent processus de destruction des valeurs » (p. 155) et en premier lieu de l'oralité, qui génère ces ultimes pages consacrées aux femmes artistes prostituées, ramenant aux femmes et à l'identité, « au pouvoir verbal » leur conférant « cette aura extraordinaire » (p. 154), symbolisant à leur manière la résistance à l'oppression, à l'instar de ces grandes figures dissidentes, évoquées dans ces mêmes pages (p. 155) .

Créatrice de ce qui n'est plus, cette génération, permise par le travail de la mémoire, est la manifestation même que le manque d'être dit la vie, que c'est par le manque qu'on dit les choses. Ici, c'est bien l'effondrement de la culture orale qui préoccupe fondamentalement ce texte et l'oeuvre. C'est sans doute la raison pour laquelle la mémoire est sans cesse déportée vers un ailleurs autrefois originel, qu'elle tente de retrouver un commencement.

2) : L'enfance des mots.

L'éveil de la mémoire de soi permet de se réapproprier son histoire, comme par effraction, le temps qu'apparaissent quelques scènes focales comme repères identitaires, images de rayonnement et de plénitude : « ***Et quelle belle danse exécutait sa mère tirant la flotte du puits ! (. . .) Grand-père était là brandissant une très vieille et très simple histoire (. . .) Il était donc là, le grand-père. . . Moi aussi, j'étais là. . . Au loin, l'hiver érodait la montagne, la fignolait. . . On buvait du vrai café (. . .) Un café pur qui sentait les racines de l'oeil où s'amoncellent ces terres fortes qui te portent et qui se désintègrent dans ta cornée, effaçant le temps, amochant la phylogenèse. . .*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 51-52) .

Cet abandon à soi également relaté dans les premières pages de *Légende et vie d'Agoun'chich* marque une profonde réconciliation avec son histoire et son passé qui se lit notamment dans la compréhension généreuse et sincère « des proches redevenus familiers » dont le narrateur semble comprendre lucidement l'être profond : « ***ils balisent de leur fantastique lumière la route obscure et tortueuse qu'emprunte leur progéniture toujours prompte à verser dans les pires vengeances***. » (p. 20) .

Cependant ce cheminement est d'abord obscur et va s'élaborer peu à peu. Dans ce rapport avec la mémoire, le processus scriptural figure une sorte d'urgence à distinguer

[531] À la fois couleur de virginité, de fête et de deuil !

les choses. Or, chez Khaïr-Eddine, cela paraît inquiétant, douloureux. Le point de départ est senti, éprouvé comme une sorte d'activité magmatique, ça se passe dans le corps. Dans ce mélange, apparaissent rapidement des fragments de mémoire, de sentiments, impliquant la totalité du corps qu'il faut éclaircir, relier dans une mise en ordre et une mise en oeuvre.

Or, l'irruption de la mémoire dans le corps-texte provoque son agitation et porte à son paroxysme la crise identitaire qui se traduit par l'ébranlement de ce corps/texte. C'est souvent d'un chaos textuel que la mémoire accouche, comme dans *Agadir* où la phrase, perdant progressivement tout signe de ponctuation, et la pensée manquent de construction logique, sont submergées par un trop plein de paroles relatives à la relation parentale, l'histoire familiale et affective : « ***je ne concevais pas un grand-père sans cruauté maman ne m'aimait pas mais elle ne me battait pas non plus mon grand-père y était pour quelque chose je le savais mais je n'aimais pas beaucoup maman mais je pleurais quand on disait d'elle des obscénités dès que j'étais rentré de la mosquée elle me regardait sévèrement puis me tournait le dos mon père n'était pas là oh je l'aimais comme une légende je me disais C'est lui qui m'apporte des friandises (. . .)*** » (*Agadir*, p. 88) . Le récit s'enlise ainsi dans les souvenirs et les couches les plus profondes du psychisme, plonge dans le fantasmatique autour de la figure du père (p. 97-100), se constitue à travers un amoncellement de bribes narratives, révélateur de la crise identitaire du narrateur/écrivain : « ***Je suis un écrivain (. . .) voici mon passeport (. . .)/ ROYAUME DU MAROC***[532] ***(. . .) Profession: rebelle/ Adresse : Juif errant*** » (*Agadir*, p. 101) .

En effet, le rapport problématique avec les siens entraîne chez le narrateur un trouble dans sa relation avec sa narration. Celle-ci joue de l'ambiguïté et de la confusion des dires, à l'exemple de l'histoire du grand-père (*Agadir*, p. 116). L'histoire annoncée laisse place à une séquence (p. 117-120) dont le lien avec la précédente reste obscur : le « je » qui s'exprime dans le « Document » (p. 17-20) est-il celui du grand-père ou celui du narrateur qui annonce dans la séquence précédente : « ***et je remâche tant bien que mal mon passé, je lui fausse compagnie, (. . .) c'est pourquoi je préfère la compagnie de mon grand-père, voici sa propre histoire, écrite par lui, et qui est pour tout dire un résumé de la mienne*** » (*Agadir*, p. 116) .

Dans nombre de textes, le récit s'oriente vers l'exploration du moi qui s'élabore à travers une prolifération de séquences. Celles-ci livrent une mémoire vive dans la frénésie langagière et le dérèglement des sens qui se perd dans ses méandres et sa propre construction labyrinthique. Le texte éclate en constellations d'images, comme celles, récurrentes de l'eau et du sang dans *Histoire d'un Bon Dieu* (p. 164-168) , en visions lucides : « ***Le sort est une conspiration d'images qui te remplacent. Pour te refaire***. » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 163), en évocations hallucinatoires et fantasmatiques (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 164-165) [533].

Le champ diégétique d'*Une odeur de mantèque* se nourrit du rêve et de la mémoire

532 En gras dans le texte.

533 Cf. p. 160-163 et suivantes, à propos des fantasmes incestueux et du rapport avec le père.

faisant surgir de l'enfance lointaine des « ***lambeaux » de vécu qui déjà « préfigurait la fin du monde »*** . (*Une odeur de mantèque* , p. 60) . Ainsi, le souvenir confondu avec le rêve retient de ce retour à l'enfance saccagée, la figure abrégée du père : « ***Redevenu enfant, Pa et moi étions en train d'attendre*** » (p. 60) . Il restitue l'attente vaine, celle du bus qui n'arrive pas parce qu'il dérive de son itinéraire habituel, l'absence du père au coeur de cette épreuve pour l'enfant en « examen de passage » (p. 60) , le père qui « s'est évaporé en cours de route » , la solitude de « moi » dans un espace qui se dérobe à lui « vaste, long, vertigineux, à l'infini » (p. 60) . La mémoire investie par l'hallucination fait renaître le désarroi que traduisent les expressions sonores : la scie électrique, le hululement de l'enfant-oiseau, l'étrange dialogue entre « moi » et « le chien » , à la « voix éraillée » (p. 61) , désarroi de l'attente de ce « qui n'avait pas eu lieu » (p. 61) . Une nouvelle fois, le récit traduit le manque, le ratage, l'acte manqué, la mémoire de la frustration et de la vacuité.

« ***Avant, bien avant (. . .) son exil*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 86) , l'écriture de « la mémoire rébarbative » tente de restaurer le lien perdu par la proximité avec un espace/temps identitaire, celui de l'enfance « sudique » . Or, la mémoire en narration ne retient que le négatif d'une vie marquée par la violence, la lutte, la marginalisation et le pouvoir corrupteur.

Chez Khaïr-Eddine, le retour à soi, cette tentative scripturale d'ancrage d'un discours intérieur, s'effectuent dans la difficulté et l'hésitation : ***« il est donc chez lui et c'est encore la nuit point une obscurité totale point la nuit noire mais une pénombre*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 17) . La narration rend compte du trouble et de l'angoisse que suscite une telle plongée en soi, dans cette nuit intérieure, omniprésente : « ***Il se baisse et son regard plonge dans un puits insondable.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 21) .

Pour dissiper cette angoisse de la confrontation avec sa mémoire et soi-même, la narration bifurque souvent vers un dire évoquant les premiers émois d'une enfance que l'écriture cherche à retrouver : ***« Chez lui ! Chez lui maintenant et toujours (. . .) Il y est revenu mais est-il encore cet enfant qui retournait les galets d'une main experte à la recherche des anguillons ? Il y revit en mémoire maintenant que tout est consommé, hors de propos, que les fillettes qu'il connaissait sont devenues mères, s'alourdissant sous la graisse d'un époux (. . .) À Casa, la fillette de ses nuits et de ses tressaillements lui prenait de force le zizi, s'en frictionnait le clito, l'introduisait dans sa vulve, puis l'abandonnait lui disant, je reviendrai demain soir.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 17-21) .

La mémoire se perd dans le souvenir confus des premières expériences sexuelles, rapportées sur un ton outrancier, d'exaspération sexuelle et de paroxysme langagier. D'abord hésitante, la mémoire agitée par le souvenir qui la travaille, livre, dans un langage à la fois décousu, obscène et subversif, un autre aspect de l'enfance du narrateur dans son Sud natal : « ***A Tanger parfois. . . parfois chez moi dans la montagne, bled pourri au demeurant, très haut perché, situé entre deux montagnes, l'une effrayante, érodée, rabotée par l'érosion. . . l'autre kif un zob de puceau pleurant seulement l'eau du ciel*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 150) .

Il se dégage de cette relation plutôt agressive qui mêle l'initiation sexuelle menée par

les femmes, le viol de l'enfant par ces femmes impudiques, un symbolisme majeur, relatif à cette montagne, omniprésente dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine. En effet, l'initiation sexuelle évoquée s'inscrit dans un lieu hautement fantasmatique : « ***M'a emmené avec elle assez haut dans la montagne, la montagne fendue partout large comme un con*** » (*Une odeur de mantèque*, p. 153) et « effrayante » , comme le rappelle la mémoire au début de cette séquence (p. 150) .

Chez Khaïr-Eddine, la montagne reste dans toute l'oeuvre un espace rattachée à la figure maternelle. Son apparition dans cet épisode initiatique de l'enfance du narrateur, vient tisser de nouveaux rapports entre le sexuel, l'originel, le maternel et la frénésie langagière qui s'empare ici de l'énonciateur. C'est vers cette montagne mythique et matricielle, « ***douloureusement incrustée dans sa peau*** » (*Une odeur de mantèque* , p. 160) que convergent tous les désirs de l'exilé du Sud, le narrateur, tout berbère errant dont l'écrivain lui-même. C'est vers cette montagne originelle que le texte *Une odeur de mantèque* est désormais déporté en sa fin.

En effet, les dernières séquences (p. 156-166, 167-171) de ce récit célèbrent les retrouvailles avec le Sud d'abord sur un ton d'exaltation de l'enfance marquée par la découverte du sexe maternel : « Ouais, ouais j'ai vu j'ai bien vu, gars, son con à elle, à maman, c'était beau » (p. 156) . Ensuite, l'évocation plus sereine de la terre et surtout de la montagne donne libre cours à une représentation grandiose et lyrique où le verbe poétique traduit des moments privilégiés : « ***Noces de soleil et d'ombres, de couleurs originelles qui ne procurent plus qu'un apaisement souverain, une antique gloire oubliée sous les fumées et les maléfices dont l'agitation du Nord pétrifie les villes. . . Ainsi commencent les retrouvailles de l'homme et du pays (. . .)*** » (p.160).

Dans *Légende et vie d'Agoun'chich* , des pages relatent ces retrouvailles de façon si détaillée qu'elles constituent les traces de l'expérience renouvelée de ce type de rencontre avec la montagne et la nature « sudiques » féminisées. La montagne n'est-elle pas haut lieu de mémoire matricielle ? L'écriture sur soi révèle, par ailleurs, un désir de retour à l'enfance, espace et temps irremplaçables, ainsi qu'à la mère. Ce retour n'est possible que par le rêve et la mémoire. Tout un imaginaire de l'enfance tente de revivre à travers le(s) récit(s) .

La mère et la parole imaginaire, toutes deux associés à l'enfance par la culture, subissent la même « répudiation » et sont enveloppées du même voile de la censure. Dire l'une et l'autre est un acte de dévoilement et de transgression. Restituer l'une, c'est aussi raconter l'autre car, la mère et l'imaginaire qu'elle marque de son empreinte, structurent l'univers de l'enfance.

Si le père est l'objet d'une transgression qui le vise en tant que pouvoir, la mère, quant à elle, apparaît à travers une image ambivalente. Lorsqu'elle forme avec le père honni un couple de monstres dénaturés : « ***papa-le -mauvais-zèbre et maman-la-vieille-chienne » , la mère « est plus vile encore que toutes les chiennes et les hyènes du monde réunies.*** » (*Le déterreur* , p. 12) . Elle semble alors comme contaminée par la négativité du père dans un rapport sexuel impur que connote le symbolisme animal relatif à la chienne et à l'hyène, renvoyant aussi à la mauvais mère. Animalité nourricière, « ***Maman-le-lait-de-mes-ténèbres visqueuses*** » , la mère,

ogresse trempant ***« ses doigts. . . dans la croyance des apocalypses primaires*** » (*Le déterreur* , p. 12) est associé au domaine de l'ombre profonde qui est aussi celui de l'imaginaire, symbolique à laquelle renvoie aussi ce microcosme qu'est la tour/prison, le corps/puits du narrateur du *Déterreur* .

Malgré son rapport avilissant avec le père, le fils tente de disculper la mère : « ***je n'ai pas dit et n'écrirai pas que maman était complice***. »La complicité s'installe, par contre, entre le fils et la mère qui témoigne sa confiance au coupable – « ***elle se disait, dès qu'elle m'avait endormi, c'est le coupable en qui je dois avoir confiance.*** » (*Le déterreur* , p. 12) - par le biais de l'exil : « On m'exila dans le Sud » où la mère est répudiée.

Or, l'écriture ne cesse d'évoquer l'absence maternelle : « ***Quand je pense à ma mère, quand je me la représente, c'est qu'elle n'est pas là*** » (*Le déterreur* , p. 120) ce qui révèle aussi la fixation et l'investissement massif sur cet objet primaire qu'est la mère d'autant plus intenses et adhésifs que cet objet est perçu comme gravement manquant. « ***C'est bien l'affect qui fonde l'identité du sens*** » [534] . Les éprouvés peuvent être positifs : À l'instar de ces « crayons de couleur bleus avec quoi je griffonnais sur les murs, les portes et les fenêtres » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 132) , offerts par l'oncle maternel. l'écriture de la mémoire, écriture de soi devient aussi écriture sur le mur - toute écriture ne l'est-elle pas ? ! - inscrivant çà et là, des morceaux de soi.

Il nous semble que ce manque est à mettre en rapport avec une certaine difficulté de verbalisation et de symbolisation que nous avons décelée dans l'écriture. La place et le rôle des souvenirs du corps sont importants mais difficiles à réintégrer dans le cours de la vie psychique marqué par ce manque. Il nous apparaît que cette mémoire dans ses liens avec la mère, pose la question de comment passer du corps parlant au corps parlé et au corps écrit ?

De ce point de vue, la dépossession qui revient sans cesse induisant la recherche de l'unité fusionnelle perdue provient de tout risque de rupture/séparation dont il faut alors détecter les traces sensorielles sous leur forme hallucinatoire : « Elle n'est plus, dans mes rêves, qu'un feu follet vite dissipée, pas même une ombre, et chaque fois que j'essaie de l'approcher, de me plonger de nouveau dans son sourire, elle se dématérialise, s'effilochant complètement, me rejetant dans des songes confus où rien jamais rien ne sanctionne ma quête mais où tout fuit, dérivant peut-être d'une poussière de cimetière tel qu'il existe ici, couvert d'herbes sèches et de ronces, répugnant à tout ce qui vit, siffle et s'agite, même aux cigales qui vont s'accrocher aux tamaris du torrent tout près de cet alignement de squelettes qui doivent hurler sans que je puisse maintenant les entendre » (*Le déterreur* , p. 120) . À travers le travail de la mémoire et de celui du rêve, l'être tente de saisir son moi naissant dans le visage/miroir de la mère, dans sa présence recherchée au niveau de la plupart des textes fondateurs de l'oeuvre.

L'écriture rend compte de la place de la mère comme témoin privilégié des commencements de l'être. Elle est bien « ***ce réceptacle qui insuffle une âme et donne un corps*** »[535] . Le visage de la mère est associé à l'aspect vital de la création. La mère figure la naissance au langage de la création. Elle est figure de la création[536]. Or, de ceci,

[534] Michel LEDOUX. op. cit. p. 137.

l'écriture parle mais en pointant le manque, l'absence et le passage à l'écriture : ***« Autre incommodité : avoir trop longtemps tété le sein de ma mère. Un jour, elle en barbouilla la pointe avec une résine noire et amère. Je laissai donc tombé ce sein renflé et beau mais je ne l'oubliai pas totalement. Je devins agressif, pleurnichard et morveux. J'appris à lire et à écrire.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 136) . Ce propos retiendra notre attention dans la mesure où la narration qui le porte associe le sevrage, décidé par la mère et l'apprentissage de la lecture et de l'écriture.

Ainsi, l'initiation à l'écriture et à lecture correspond bien pour le narrateur à la séparation forcée avec le maternel et le langage du corps, à l'éloignement obligé par rapport à un univers psychophysiologique que le narrateur se refusait à quitter. La perte évoquée d'une relation fusionnelle, d'une symbiose avec le maternel n'est pas sans lien avec la mise à distance que le narrateur rappelait auparavant, toujours à propos de sa mère : « ***Ma mère était extrêmement belle, ce pourquoi j'essaie de l'oublier. . .*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 132) .

La mémoire restitue mais semble être en même temps qu'elle est conservation, dessaisissement qui fonde l'expressivité du sujet écrivant[537] . Le travail des mots, de la mémoire et de l'écriture participe de ce dessaisissement. Or, pour nous ce dessaisissement est à la fois intéressant du point de vue du corps de la mère, le sevrage évoqué plus haut mais il l'est aussi du point de vue du processus de l'écriture dans le rapport à l'oralité en lien avec le corps maternel inaugural. Les deux aspects sont en fait liés ici.

Il est utile de noter alors que l'écrivain maghrébin, qu'est Khaïr-Eddine pose la question de la création dans son lien avec celle de la parenté ; il rend compte d'un système anthropologique qui a à voir avec l'oralité, réitérant l'appartenance au système de la répartition généalogique et affirmant le lien de son écriture avec ce système. En plus, de toutes les évocations de différentes natures de la mère, la récurrence du mythe de Hamou vient inscrire l'écriture dans ce que l'on peut considérer comme un projet à la fois anthropologique et esthétique.

Ce travail entrepris par l'écriture de la mémoire assure une fonction de maintien de contact qui exprime un besoin de maintenir le lien, l'attachement, ce qui fait attache : « ***au commencement était le mot mère*** » [538] . Il nous semble que par ailleurs il est possible de rapprocher cette fonction et ce besoin du fonctionnement de l'écriture analysé plus haut, et de considérer notamment les reports et promesses de récits comme lien et attachement. C'est le mouvement de la parole narratrice, dans son rapport symbolique avec la parole-mère qui maintient la mémoire d'un récit qui est nécessairement mémoire

[535] Dont parle Winnicott.

[536] Nabile FARES. op. cit. p. 190.

[537] Didier ANZIEU. *Le corps de l'oeuvre*, op. cit. montre que c'est là l'une des phases du travail créateur, inscrite dans le code de l'oeuvre.

[538] Claude HAGEGE. *Autrement,* N°90, mai 1987.

de la mère et de son univers.

C'est pourquoi, l'écriture constitue une émergence symbolique corrélative de la dimension d'absence, probablement en mimant à son tour le processus de l'engendrement, en remplaçant la mère et en permettant le jeu subtil des substitutions, ramenant aussi à l'enfance de la création et de l'écriture. L'oeuvre devient l'objet transitionnel qui tient lieu de mère sur laquelle l'enfant aurait tout pouvoir, signe et symbole de la mère, instaurant le corps de l'oeuvre.

La création permet de vivre le passé et le présent psychiques, de revivre l'archaïque. Or, tout ce processus semble se dérouler difficilement dans l'écriture de Khaïr-Eddine. Dans son rapport au corps et à l'oralité perdue et au problème de la mémoire, dans le resurgissement du passé inscrit dans le corps, elle tente de situer le lieu probable d'une expérience traumatique : « Souvenirs par ouï-dire ou songes désaccordés, valses imaginaires ou sentiments naissants duvetés se désorganisant au fur et à mesure qu'ils prenaient pied dans ma mémoire, tout cela la niait, la reléguait au fin fond d'une peur indéfinissable qui ne me quitte pas, me distend et m'assène des coups portés depuis belle lurette à ma famille, nageant comme des bacilles dans mon sang, me bandant les yeux et me tuant à longueur. » (*Le* déterreur , p. 122) . Il nous semble que cette difficulté se lit dans les troubles de la mémoire qui ne manquent pas de se répercuter sur l'écriture elle-même.

3) : Les pièges de la mémoire.

Dans *Corps négatif*, l'émergence de l'univers mnésique s'avère difficile et l'écriture elle-même a du mal à l'évoquer, hésite, parle d'une chose puis d'une autre, ou bute sur les éléments : « ***La rue. L'air. Les gros nuages noirs. Cette terre qu'on aime et qui fait souffrir.*** » (p.10) , cherchant en eux l'embrayage, le déclic de l'écriture de la mémoire. Cette dernière tente de sortir du chaos où « l'ailleurs, ici, partout » se confondent en un « nulle part » (p. 11) où « ***je ne savais plus au juste ce que j'étais ni ce que j'avais d'abord été***. » (p. 11) .

L'entreprise scripturale qui s'expose ici dans sa difficulté à se réaliser désigne l'avortement répété de toute tentative de communication : « ***Il y a dans ma vie un mot qui ne vient pas ; je n'écris pas de phrases.*** » (*Corps négatif*, p. 42). Elle se débat avec l'histoire - marquée par la figure de la marâtre et celle du « vieux » (p. 49-52) - de ce « je » qui ***« relègue dans l'ombre ces pensées moisies*** » (p. 42), submergé par un passé dans lequel les femmes sont particulièrement présentes[539] et totalement livré à son délire car périlleuse est l'écriture du corps négatif !

Le récit se constitue par une succession de phrases restituant par bribes un vécu qui émerge du plus profond de la mémoire, marquée par la figure de la marâtre et du vieux, couple du traumatisme sur lequel l'écriture revient sans cesse. Cette histoire familiale se dit à coup d'obsessions, d'hallucinations délirantes (p. 54), de flashes de vie et des plans rapides (p. 58). L'incohérence et le délire caractérisent ces pages (p. 52-57) consacrées à ce que le narrateur désigne par : ***« (. . .) je repris le fil de mon aventure***. » (p. 52). Cette

[539] D'Annigator (dédicace) à la jeune fille, en passant par la grand-mère, la marâtre et « maman » .

« aventure » du « je » aux prises avec le corps négatif est aussi celle du récit et de l'écriture dans les zones obscures de la mémoire et du psychisme de l'être, plongée dans les profondeurs ; elle est tentative douloureuse et pénible mais pourtant renouvelée d'exprimer cette intériorité confuse.

C'est aussi ce qui se dégage dans le récit maltraité du « vieux » dans *Moi l'aigre* (p. 107) car il ne s'agit pas pour le narrateur, impliqué dans cette histoire familiale, de mythifier la figure paternelle mais bien d'en découdre avec elle, de la jeter en pâture au lecteur : « ***Voici donc mon histoire et celle de papa. A nous deux lecteur*** ! » (p. 107) . Celui-ci découvre que l'histoire proposée loin d'être à l'honneur du père, s'applique à en détruire l'image (p.116) à travers un récit où se mélangent pêle-mêle la colonisation et ses méfaits, la dénonciation de la cupidité du « vieux » (p. 111) , l'évocation de l'histoire individuelle du « je » et de ses réflexions révoltées contre le monde, sa famille et sa tribu, l'expression des visions hallucinatoires du narrateur, quant à l'avenir inquiétant et néfaste de la science (p. 114-115) et celui de l'homme menacé de disparition.

La typographie en gros caractères d'imprimeries et la profusion d'images dominées par la mort (*Moi l'aigre* , p. 115) se chargent de poser tout ceci comme éléments d'une histoire marquée du sceau de la violence et de la destruction. Le récit du « vieux » est en fait un prétexte pour révéler ce qui est caché, à l'instar « ***de ce livre qui est une critique opérationnelle*** »(*Moi l'aigre* , p. 116) , comme le dévoile le scripteur dans une incise introduite à l'intérieur du texte. Dévoilement, profanation, investigation périlleuse, l'histoire du « vieux » est menée par son narrateur vers les zones obscures et ambiguës de l'histoire nationale, familiale et individuelle auxquelles le narrateur semble ne pas pouvoir échapper : « ***la vie de ce livre me refuse toute liberté.*** » (*Moi l'aigre* , p. 116) .

arrive souvent que dans « le nulle part » du récit apparaisse la référence au réel que toutefois la mémoire n'arrive pas à restituer totalement : « C'est là que ma mémoire défaille » (*Une odeur de mantèque*, p. 123) . Le périple de la mémoire figure aussi une confrontation avec les éléments qui ne cessent de se dérober : « la ville disparaissait » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 37) , « Il n'y avait pas de ville ici » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 38) , « Pas d'hommes non plus » (p. 38) . « Le car en partance pour le Sud » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, p. 43) disparaît aussitôt, laissant « je » qui se croyait dedans face à « cette voix » qu'il « reconnaît » lui disant : « Tu n'es nulle part ailleurs qu'avec moi. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 43) . Seule subsiste « la mer (qui) recouvrait inexorablement le rocher, me cinglant de lames écumantes. (p. 37) dont « je » cherche à se libérer (p. 41) , alors même qu'elle était la raison première de son voyage.

Le retour chez soi et à soi s'effectue dans le champ de l'ambiguïté de l'imaginaire, zone trouble, s'il en est, où toutefois, le narrateur se retrouve, une fois de plus, face à un réel qui semble truqué d'avance, lui aussi : « ***Cette terre où circulaient des autobus futiles était déserte. Les gens qui pilotaient les véhicules et ceux qui les attendaient n'étaient que des fantômes***. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 67) .

Dans son itinéraire incertain : « ***si tant est qu'il y eut jamais un itinéraire réel.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 67) , le narrateur ne rencontre que délabrement et désolation d'où il extrait malgré tout quelques bribes d'un vécu ancien, quelques figures ayant marqué cet autrefois dont il ne sait même pas s'il a réellement

existé : « ***Je fis donc un gros effort pour réinventer un passé que je ne connus pas et je vis brusquement surgir devant moi, à quelques dizaines de mètres, une plaque d'autobus***. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 66) . Cependant, la mémoire est arrêtée dans son élan par la vision de la mort ou de l'exode vers le Nord, autre forme de mort à soi.

Ainsi, la recherche de soi qu'entreprend l'écriture du livre mène sur les lieux fantomatiques et perdus de l'identité. Quand ce ne sont pas des fantômes, les êtres rencontrés par le narrateur sont voués à la mort, tel ce conducteur du bus numéro 5 dont la mort accidentelle et déconcertante est filmée en direct par « je » qui assiste, impuissant, comme on peut l'être dans le cauchemar : « ***Je voulus dire quelque chose mais rien ne sortit de ma bouche***. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 68) . Le cours de la rivière par lequel « je » est entraîné, l'a mené inévitablement à un autre désastre. Tout ce que « je » raconte lors de son parcours hallucinant est voué à l'anéantissement. Le récit de la mémoire ne dit pas la plénitude de la vie mais la perte, l'inanité et la mort.

Dans l'univers de silence et de chaos, semblable à celui dans lequel s'inscrit l'écriture d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , la survie consiste à dévorer l'autre et à se resituer dans le temps grâce à sa mémoire ingérée. Celle-ci vient ainsi combler le silence et endiguer la terreur qu'il suscite, apparaissant déjà dans l'écriture comme possibilité unique de comprendre et d'organiser le chaos. L'écriture place d'emblée le processus de la vie dans celui de la mort, le principe de l'écriture dans celui de la mémoire comme substance vivante et nourricière.

C'est du corps qui parle ici - avant la matière – dévoré et dévorant que surgit le langage, c'est en lui que s'origine l'écriture dévoratrice. Les prémices de l'écriture du livre se situent là dans cette nuit temporelle, ce corps monstrueux parce que nourri des corps morts et de cette mémoire collective, tout aussi monstrueuse car constituée de celle des autres. La mort est au coeur de la vie, c'est pourquoi l'écriture mort-née, écriture nécrosée, s'inscrit d'emblée dans l'inachevé, le recommencement perpétuel : « ***Encore cet abominable lieu*** ! » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 9) , telle était la première phrase du récit.

La vie, celle de « il » , va s'accomplir dans l'écriture qui part en quête de ce lieu : ***« Chez lui ! Chez lui maintenant et toujours lorsque la nuit tord son cou et bourre ses tripes de coups acerbes (. . .) il est donc chez lui et c'est encore la nuit (. . .)*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 17) . Or, la quête semble difficile et le lieu recherché, insaisissable. C'est aussi en quoi il est générateur d'écriture. La narration reprendra à plusieurs reprises l'expression « chez lui » , l'écriture « ***essaye en vain de retenir par des mots usuels ou d'autres plus savants (. . .) (cette) montagne couchée vers le Grand Désert (. . .) énorme et aride (. . .) structure rocheuse (qui) agite son rêve et déforme sa vision (. . .) l'attirant vers ses profondeurs comme un tourbillon électromagnétique puissant. . .*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 19-20) . L'écriture s'articule autour de la mémoire et du rêve du lieu perdu.

Prise entre la sémantique de la présence : « ***chez lui, une fois de plus, courant, revoyant, se retrouve marchant*** » et une rhétorique de la projection : « il descendra, parcourra, verra » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 19-20) , la narration

dit ce qui n'est plus que dans l'écriture mnésique et onirique : « ***Ce village qui était sien et qui ne l'est plus que dans sa mémoire qui toutes les nuits bifurque, réintègre ce sol qu'il n'a plus visité depuis longtemps, cette terre inerte dans son corps et que son sang réapprend dans la cécité, les calamités (. . .) Il y revit de mémoire maintenant que tout est consommé*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 19-22)[540] .

Le rêve mène à une mémoire collective que rend le « nous » pluriel, invisible presque clandestin dont s'entoure le « je » narrateur et conducteur du rêve : ***« Je dis nous pour justifier l'exercice de ceux qui m'entouraient et que je ne voyais pas. . . je ne les décrirai pas, ils ne sont point faits pour cela.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 85) .

Cette voix multiple surgie des profondeurs ancestrales au croisement du rêve et de la mémoire, porte le « je » narrateur à la lisière de l'histoire tribale, dans un théâtre onirique, « ***dans une ville qui s'agrandissait au fil des heures*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 84) . Le rêve hallucinatoire où se télescopent des images d'hier et d'aujourd'hui entre « le souk » et les « buildings labyrinthiques » (p. 83) révèle la falsification, le truquage, le détournement machiavélique et l'usurpation : ***« Ce n'était donc ni une ville, ni un souk ni une quelconque ruine entretenue. . . ni même un mirage. . . Voici ce que c'était : des constructions qu'édifiaient dans leur tête des gens qui ne pensaient qu'à s'entre-tuer pour le pouvoir.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 84) .

Dès lors, la narration va s'assigner pour tâche d'élucider l'imposture de l'histoire « ***Ce pseudo-souk, érigé en fausse ville, avait établi sa suprématie sur les tribus environnantes et sur les nomades qui n'avaient jamais connu que leur ordre au demeurant très démocratique.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 86) , dénonçant la violence faite à cet « ***ordre ancien qui vous échappe*** » (p. 86) . Traversé par une « cohorte » d'êtres invisibles, le « je » narrateur soustrait à toute destruction, « ***entraîné par une force extrêmement puissante*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 87) , visite ce théâtre (p. 87) violent, où « le fer parle » et dont les personnages ne sont matérialisés que par leur voix : « ***C'est par leur voix seulement que je parvenais à les rendre visibles*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 86) et, où « seule la parole primait » (p. 87) .

Dans le théâtre dévasté de la mémoire, lieu de la parole de pouvoir, dans lequel « je » occupe une place marginale d'observateur, de voyeur qui a le pouvoir d'arrêter ce théâtre sanglant mais dont la parole reste inaudible aux acteurs de cette lutte tribale : « ***Je m'exprimais parfois mais personne ne m'entendait, tous cependant, s'écartaient à mon passage et cessaient de se battre.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 87) . Par contre, son dire de mise en garde, adressé à ses semblables et annonciateur de promesse de changement, semble générer d'autres prises de parole puisque s'ouvre (p. 89-126) un théâtre annoncé auparavant et où est convoquée la mémoire collective berbère : « Nous l'allons décrire sans plus tarder mais qu'on ne s'étonne pas si le théâtre intervient dans nos observations » (*Une vie, un rêve,*

[540] Rappelons que l'écrivain est alors en exil à Paris.

un peuple toujours errants , p. 85) .

« ***Mais ça va changer, c'est moi qui te le dis, esclave provisoire*** ! » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 88) , annonce le narrateur dans la séquence précédant la représentation théâtrale dans laquelle le personnage du Raïs, chantre du groupe, reprend comme en écho « ***Les Temps vont changer, je vous le dis***. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 89) . La mise en scène théâtrale transporte le récit au coeur du drame collectif, là où va se jouer, où s'est jouée la séparation de soi, recompose la mémoire du groupe, à travers un espace-temps : « ***Un village du Sud marocain. Midi : un groupe d'hommes est assis sous un grand olivier*** »[541] (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 89) .

La mémoire, comme nous venons de le voir, n'est ni sereine, ni fidèle. En effet, elle agit souvent dans une confusion significative de la lutte intérieure de « je » pour lequel le rêve, contaminé par la mémoire, débouche sur une impossibilité, mène à l'impasse, génère la perte et la solitude : « ***Impossible d'aller plus loin. . . si j'y allais, je me retrouverais immédiatement cloué au sol, inopérant, incapable de marcher ou me posant des questions idiotes sur le chemin qu'il faut prendre. . . ou me trompant carrément et aboutissant comme toujours à la villa de mon père que je ne vois dans mes rêves que très rarement, me perdant illico dans les rues (. . .) , me perdant, voilà je me perdais. . . (. . .) je restai seul. . .». .*** .» (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 78) .

Le rêve ramène inéluctablement à soi, à « ***cet univers où s'étaient enfouies les vrais amours.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 79) , où se produit de nouveau l'achoppement, symbolisé par l'apparition ***« au loin dans le ciel des escadrilles d'oiseaux noirs (. . .) guettant par terre, tout le long du boulevard des masses d'oiseaux blancs. . .*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 79)[542].

La mémoire travaille sans cesse l'écriture et en cela nous intéresse en tant que matériau à partir duquel se construit l'oeuvre. Celle de Khaïr-Eddine est hantée par une mémoire qui vient imprimer son mouvement[543] à l'écriture. À l'instar des divers éléments constitutifs de l'écriture de Khaïr-Eddine, elle est à son tour, ambivalente, ambiguë et c'est sans doute là ce qui fonde sa valeur au niveau de l'esthétique scripturale.

La mémoire est ainsi contaminée par l'imaginaire, l'évocation de souvenirs biographiques se mêle à la narration de rêves où le passé refait surface alors que surgissent ici et là des visions hallucinatoires et fantasmatiques. Au-delà de la célébration du passé, il semble bien que le propre de la mémoire soit aussi de nourrir l'imaginaire, à travers des phases intenses et obsessionnelles. Elle est à son tour traversée par un imaginaire jaillissant et dont la puissance nous semble constituer avec celles du corps et de la mémoire, un élément primordial de l'esthétique scripturale de Khaïr-Eddine.

[541] En italique dans le texte.

[542] Vision dont le parallèle avec la scène des enfants-oiseaux dans Harrouda rappelle ici les événements de mars 65.

[543] Nous rejoignons en cela, les propositions avancées dans le travail de Aberrahmane Ajbour, *La causticité scripturale : esquisse d'une poétique de Mohammed Khaïr-Eddine* , op. cit. (p. 113) .

Chapitre III : La force de l'imaginaire.

En abordant la question de l'imaginaire à l'oeuvre dans l'écriture, le dernier volet de cette recherche se propose de voir comment celui-ci se dit au point d'articulation de trois aspects retenus ici comme éléments de la progressive émergence de l'esthétique scripturale de Khaïr-Eddine.

Dans un premier temps, à travers l'analyse de cette étrange entité qu'est le je/texte dans l'écriture de Khaïr-Eddine, il s'agira de voir comment s'opère dans le processus d'instauration de l'oeuvre celui de l'instauration de soi-même. Dans le champ de réalité neuve ouvert par le processus de la création que devient la propre réalité de celui qui dit et écrit « je » ?

Comprendre cette expérience permettra d'approcher dans un second temps, l'esthétique de l'inachevé qui sous-tend l'écriture du « je » , à la fois induite par la situation d'exil dans laquelle se place l'oeuvre littéraire maghrébine en langue française et conduite par une volonté créatrice posant l'inachevé comme valeur esthétique.

L'expérience scripturale comprise aussi en tant qu'expérience identitaire et l'esthétique de l'inachevé participe de l'analyse de l'écriture envisagée du point de vue de l'imaginaire. Nous verrons dans un troisième temps qu'à travers la parole scripturale et la puissance de l'imaginaire se manifeste dans « la gestuelle profonde »[544] qu'est l'écriture, une énergie vitale qui cherche à faire aller l'oeuvre vers une cohérence fondatrice de sens.

1) : Le je/texte.

L'analyse menée jusqu'ici a laissé entrevoir l'oeuvre comme champ spéculaire où se manifeste une étrangeté. La présence de celle-ci est à interroger à travers une élaboration difficile du texte pour y questionner une problématique du moi posée dans toute sa violente complexité, s'agissant d'un écrivain maghrébin de langue française tel que Khaïr-Eddine.

Si écrire, c'est produire l'objet texte, dans quelle mesure cette production est aussi acte de création de soi-même en faisant surgir ce qui était encore informe et inexploité. Or, chez Khaïr-Eddine, cette double élaboration de l'oeuvre et du moi prend des formes souvent déroutantes. Elle s'effectue autour d'une dialectique qui établit la corrélation de la problématique du texte et de celle du « je » . Elle inscrit l'inscription de la parole dans l'écriture comme expression de l'identité. Le corps de l'oeuvre et celui de l'opérant se trouvent dans un rapport immédiat.

Il s'agit dés lors de pousser plus avant l'analyse en s'intéressant à ce « je » , omniprésent dans l'espace scriptural de l'oeuvre, à la fois sujet et objet de l'écriture. La

[544] Jean BURGOS. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Seuil, 1982, p. 396.

mise en lumière des variations du mode d'expression du « je » et de sa mise en écriture permettra de saisir les rapports entre cette écriture du « je » et l'écriture elle-même.

De ce point de vue, un texte tel que *Le déterreur* peut se lire comme lieu d'expression d'une identité problématique, laissant apparaître un « je » éclaté, à l'instar du texte lui-même. Sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé renvoient à une même identité problématique. Là encore, tout passe par le jeu de la confusion et de l'ambiguïté. Qui parle dans un texte, tel que celui du *Déterreur* ? Étrange nature que celle du narrateur dans le texte ! Au début du récit, nous avons une narration de type autobiographique où le narrateur au premier degré, présent dans le champ diégétique, se raconte. Le narrateur s'identifie à un bouffeur de cadavres, jeté en prison et attendant d'être exécuté, jusqu'à ce qu'une voix sarcastique et dénonciatrice vienne troubler le récit et révéler la fiction, s'accaparant la narration tout en restituant une réalité trouble et constitutive du récit piégé.

Si le sujet de l'énonciation pose problème dans le texte par ses présences et ses absences, le sujet de l'énoncé est tout aussi problématique dans la mesure où il lui est lié. Le « je » narrant et le « je » narré subissent le même éclatement, ils sont touchés par le même dynamitage et se rejoignent dans la même difficulté d'être, le même malaise existentiel. Ces deux situations, celle du sujet de la narration et celle de son objet, semblent se rapporter à deux versants d'une même identité.

Les incessantes transformations que subit le texte nous ont paru correspondre à la continuelle métamorphose du « je » . Ce dessaisissement répété qu'est le « je »/corps et parole s'insère dans une écriture toujours en perte d'elle-même. L'éclatement du « je » renvoie au morcellement textuel qui joue ainsi comme une véritable signifiance. La narration semble procéder de l'agitation du « je » narrant de même qu'elle lui projette sa propre image spéculaire, morcelée, telle un miroir brisé, faisant apparaître le « moi » divisé. C'est dire que le « je » fait corps avec le texte et s'incarne dans sa parole qui revient toujours à lui.

L'absence d'homogénéité du texte rend cette multiplicité de l'être. L'hétérogénéité, le désordre et la confusion tendent à restituer ce ressac qui dit le moi, dans les connexions que le texte met en oeuvre. Or, l'éclatement est ici dédoublement, altérité et étrangeté qui plongent « je » dans son théâtre intérieur. Celui-ci surgit, notamment dans *Agadir* , dans la scène entre « Le Chaouch » et « Moi » (p. 23) et celle entre « Moi » et « L'Etranger » (p. 50-57) dans lesquelles il est question de la demeure - métaphore du psychisme du « moi » où va se dérouler la confrontation avec soi, son histoire, ses ancêtres et ses racines.

Notons que le passage par la « ville zoologique » (*Agadir* , p. 38) et la scène avec le Perroquet et le Naja (*Agadir* , p. 46-48) étaient annonciateurs de cette investigation au coeur du passé ancestral et de l'identité. Le bestiaire et le théâtre servent l'un et l'autre la verbalisation d'un moment de haute tension dans le récit, de crise de l'énoncé et de l'énonciateur face à ce qui constitue la problématique même du récit et du « je » , celle de l'identité enfin.

Véritable caisse de résonance de voix et de paroles contradictoires qui cherchent à se faire entendre, le théâtre intérieur se révèle comme espace de joute oratoire,certes dérisoire et carnavalesque. S'y s'affrontent les divers constituants de « moi » , les acteurs

de son drame intérieur, alors qu'il est livré à son passé et à son identité, à cette histoire qu'il récuse : « ***Mon histoire ? A moi ? Je n'ai pas d'histoire. Je défie quiconque se déclare capable de m'en faire une. »*** (*Agadir* , p. 54).

Le parallélisme de certaines scènes dans *Agadir* [545] autour de la genèse du monde et de l'homme, la similitude de situation « moi » assailli, comme dans la scène avec le Perroquet et le Naja, par ces voix qui le somment de se soumettre à un ordre, celui de la ville zoologique et celui des ancêtres, ce parallélisme et cette similitude accentuent l'enfermement déjà ressenti. Ils poursuivent aussi l'esthétique de l'anéantissement qui sous-tend l'écriture raturée. Dans le théâtre intérieur, la parole tourne sur elle-même, révèle les tensions de « moi » , sa douloureuse et problématique relation avec les ancêtres et l'identité héritée.

Si le corps est « une perpétuelle dépossession » , ainsi qu'il est dit dans le texte du *Déterreur* (p. 59) , il en est de même de la parole et de l'identité. Le jeu des voix mime le vol permanent de l'acte d'énonciation. Or, ce phénomène vocal et pronominal semble être l'expression plurielle d'une seule voix, celle du « je » , énonciateur en perte de lui-même. L'écriture erratique dessine cette fugacité en mouvement de va-et-vient entre le fictif et le tangible, la bête et l'homme, la mort et la vie, le récit et le non-récit, entre « je » et un autre qui n'est que lui-même. « ***C'est dire que loin de se situer dans un registre fusionnel où objet et sujet ne feraient qu'un, l'acte créateur se pose dans une relation d'altérité.*** »[546] .

L'éclatement du « je » s'inscrit dans la volonté manifeste de destruction « ***de la mystification du héros positif de la tradition*** »[547] qui est aussi celle du Nouveau Roman. Personnage omniprésent dans toute l'oeuvre, le « je » frappe par le regard négatif qu'il porte sur lui-même, négativité qui s'exprime par un refus de soi-même et un désir d'auto-destruction. Ceux-ci se manifestent dans la lutte pronominale dont nous avons vu les effets scripturaux. Ainsi, le « je » semble faire corps avec ces formes qui se créent, à coups de négations, à coups de destructions, avec cette parole orale dont nous avons vu qu'elle se perd dans l'acte même par lequel elle s'énonce.

Si l'écriture correspond à une recherche avide d'une reconstruction de soi, elle semble aboutir très souvent à la découverte, dans cette entreprise même, de décombres, d'épaves, de leurres, de manipulations, d'une fausseté radicale. De ce point de vue, « l'écriture raturée d'avance » est bien le pendant formel de cette exigence de destruction nécessaire à la construction. Il reste que de ce combat avec soi-même, la mort de soi est nécessaire pour que l'Autre soit. L'émergence du double à travers « la photo de son double » dans *Moi l'aigre* , (p. 15) s'inscrit dans un nouveau combat avec sa propre énigme. L'expérience scripturale de Khaïr-Eddine est traversée du miroir, suffocante plongée dans les ténèbres, face à face solitaire avec ses démons.

Cette perte de soi qu'accentuent la présence et l'identification animales : « ***J'avais***

[545] P. 23, 42, 55-56.

[546] Janine CHASSEGUET-SMIRGEL. *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Paris : Ed. Payot, 1971, p. 94.

[547] *Change*. « La narration nouvelle » , op. cit.

quelque chose dans le thorax, un rat peut-être, où je me concentrais à la longue. » (*Corps négatif* , p. 11) et que confirme la métamorphose élémentale en « glaise » , « schiste » et « pierre » (*Corps négatif* , p. 11), mort à soi d'abord vécue dans et par le corps, absorbe le projet scriptural, mis en question aux prémices de son élaboration. ***« Qu'espérais-je donc ? Que voulais-je trouver dans ces pages qui me fut d'un réel secours ?*** » , interroge le narrateur à propos de ce « ***vieil album où s'étalaient des monstres (. . .) Et là je simulais mon existence***. » (*Corps négatif*, p. 12). Ce questionnement ne concerne-t-il pas aussi le livre en cours d'élaboration et le processus même de l'écriture ?

L'expression de l'être au monde passe par celle de la souffrance du corps et du dédoublement en « je/tu » que les mots « qui s'arrêtent » (*Corps négatif* , p. 53) tentent de nommer malgré tout. Ce que l'écriture ne cesse de répéter à travers ce texte aux antipodes du récit ordonné et chronologique, c'est la difficulté de se dire et que l'être, irréductible à un seul discours sur lui, est formé d'une puissante et essentielle solitude : « ***c'est ton portrait /je ne crois plus en toi je me côtoie dans la rue /et la rue va fouiller dans la chambre d'où tu /m'épies /mais ta présence est nulle quant remonte mon ressac*** »[548] (*Corps négatif* , p. 53) .

Formée par la juxtaposition d'énoncés aussi déconcertants les uns que les autres qui, bien que ponctués, frappent par leur étrange enchaînement, l'écriture, notamment celle de *Histoire d'un Bon Dieu* , semble s'effectuer au gré de la mémoire erratique, du surgissement des fantasmes et selon un processus figural où dominent l'inattendu, l'absurde, l'animalisation et la réification : « Un livre m'agressait » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 183) . Il se dégage alors une impression de chaos intérieur : « ***C'est moi le mystère où se cassent les ailes (. . .) J'ai dégonflé les pneus du mythe, je les ai brûlés.». . .»*** (p. 183) , « ***Je devenais une grande éclipse. »*** (p. 182) .

Ce grand désordre de l'être est ainsi rendu par l'écriture des « fulgurances » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 183), écriture-électro-choc et exorcisme qui libère les angoisses et les dérives de « je » , écriture incisive et tranchante qui provoque une saignée hémorragique : « ***J'aiguise le mot après l'avoir blanchi dans un foyer de tourbe alimenté de cobalt et de sangs notoires.*** » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 184) .

Travaillée une fois de plus, par l'élément liquide[549], l'écriture saignée qui s'épanche dans les ultimes pages de *Histoire d'un Bon Dieu* apparaît alors comme une évacuation qui répond au désir/slogan énoncé en lettres géantes : « ***FAIS TA PROPRE PEAU, JETTE-LES PAR LA FENETRE, TUE L'ANGE GARDIEN***. » (p.182-183) .

L'écriture est dès lors évidement, mort et métamorphose de « je » : « ***Mon corps coulait derrière moi comme une jarre de lait. Je l'abandonnais. . . C'est ainsi que s'accomplit le voyage irrémédiable. (. . .) Quand je me réveillais, j'étais un autre.*** » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 186) . Notons que cette transformation de « je » le conduit vers le néant et la mort et constitue un enfermement de « je » en lui-même. Tel est le sens de la typographie en gros caractères qui semble construire autour de lui cet « ***AMAS***

[548] En italique dans le texte.

[549] Cf. le torrent, l'eau p. 182-183-186.

DE GRAVATS GRIS ET DE FERRAILLES. » (p. 186) annonciateur de cet « enfer » et de ce « grésillement métallique de (l') être » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 189) dans lequel le récit disparaît.

Le texte est traversé par des signes troubles et vacillants, conjuguant la référence au bestiaire et la pronominalisation, multipliant les figures de l'ambiguïté, hésitant entre l'infra-humain et l'animal, entre l'ordre précaire et le chaos, entre la structuration des formes verbales et leur émiettement. L'écriture du « je » est travaillée par le vacillement, le passage d'une chose à une autre, la disruption et la segmentation : « Ma nuit franchit tiède la limite d'être. » (*Moi l'aigre* , p. 8) .

L'auto-violence de l'écriture tente d'évacuer celle qui s'exerce sur l'être. De là, la déroute du texte qui erre entre narration et poème, entre discours et théâtre, essayant de trouver à travers les différentes combinaisons du langage, l'expression multiple d'une crise intérieure de « je » . Celle-ci est à la fois politique, existentielle, identitaire et créatrice puisque l'écriture étale dans son fonctionnement sa propre problématique, interroge le sens de la littérature. Celui-ci se déploie dans une succession d'épreuves où dominent la peur et la révolte dans une errance sans fin vers l'être, ses confusions, ses ambiguïtés et toutes les menaces qui pèsent sur lui.

La crise de la narration témoigne de cette situation à travers le démembrement du discours narratif qui se désagrège en énoncés amputés d'une partie d'eux-mêmes. Le récit du « il » est alors englouti par l'écriture dévoratrice : « ***En a tout de même trop bavé. Foutue route dans ses godasses ! Elle l'a mangé. Nervosité paie, couilles aussi, ma foi.*** » (*Moi l'aigre* , p. 146) , laissant le « je » à son propre texte. Ce dévoilement exhibe « le sang noir » (p. 147) , débusque la terreur enfouie dans l'écriture *de Moi l'aigre* , dans ses strates les plus profondes[550], démasque l'enfer, la folie meurtrière, la tragédie du printemps sanglant[551] et le désarroi qu'il fait naître chez le narrateur, témoin révolté « ***d'une catastrophe flambée de colères noires et jaunes*** » (p. 149) .

Le texte de « je » , celui du « sang noir » , puise dans la forme poétique du langage sa puissance dénonciatrice. Il exprime dans les variations typographiques la violence qui l'anime, métamorphosant le tissu textuel et le corps des mots ; les caractères amplifiés ou réduits se déplaçant sur la feuille à l'instar de cette « peau corrigée sur l'épure d'un silence trop longtemps défié et de moeurs pourrissantes (qui) s'est transformée en terreurs » (*Moi l'aigre* , p. 150) . Le poème du « sang noir » s'épanche sur la feuille blanche en coulées incandescentes, incendiaires, explosives car, son dire porte la mémoire d'un temps « inconcevable » (p.148) , « printemps délirant tellurique comme une armée/de policiers » , à qui il « ***fallait incontinent/massacrer dénoncer défaire*** » (p.148) .

C'est pourquoi, la dernière séquence de *Moi l'aigre* (p. 151) inscrit un dire insolite énoncé par un « Nous » à propos d'un « individu » non moins étrange. Ici, la description

[550] « Je n'ai peur que de toi/Et si je n'avais que cette peur ? » (p. 147) .

[551] Mars 65.

pointe la violence : « Son temps s'effrite doucement sous les crosses du jour, et total nous sommes avec lui dans la glu des histoires commodes et des comptes inversés » (p. 151) . L'énonciateur prend la parole au nom de « nous » pour évoquer un « il » à l'identité tout aussi mystérieuse que celle de « nous » . L'ambiguïté est aussi décelable dans les propos dénonciateurs de celui qui parle, parole inattendue que celle du « FLIC (qui) PARLE » pour livrer un discours subversif. Le procédé du retournement/travestissement est une fois de plus à l'oeuvre pour pervertir le sens de la parole, renverser la signification, déporter les mots toujours en dehors d'eux-mêmes et brouiller l'identité de celui qui parle.

Cet éclatement, ce brouillage dominent toute l'oeuvre, s'accompagnant d'une quête éperdue qui se poursuit de texte en texte. L'apparition de « je » dans le texte (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 14) et sa présence jusque-là cachée dans ce monde souterrain et refoulé, se nourrissent de l'effacement et de la dispersion de ces « créatures » sur lesquelles s'exerce son pouvoir. « Je » se maintient dans un espace charnière et ambigu, situé entre le « ils » et le « nous » (p. 15) , non loin d'une « déchéance » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 15) qui ne semble pas être la sienne pour l'heure mais celle d'un « ils » , désignation qui paraît provenir d'un temps du chaos où se pose la question de l'humanité.

Entre la « France-Musée » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 23) - peut-être ce « lieu abominable » (p. 9) qui inaugure ce texte – où « ***les gars se dévorent à coup de monnaie, de sang*** » (p. 23) qui n'en est pas moins lieu d'écriture et la montagne maternelle de l'enfance vers laquelle elle tend, l'écriture cherche désespérément une issue car « ***Tout au long, c'est grillagé, tout au long, ta route, c'est une prison et toi, toi tu vas, tu roules comme un con. . . en prison toujours et toujours allant vers ta taule, la vraie famille (. . .) Tu ne peux plus t'arrêter, plus vivre vraiment (. . .)*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 24) . Alors, l'écriture s'installe dans le rêve qui tourne très vite et souvent chez Khaïr-Eddine à l'obsessionnelle apparition de la montagne/mère : « ***Je revois ma mère (. . .) Je remonte chez ma mère (. . .) quand je revois ma mère (. . .)*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 24-25) .

Pour « je » qui « ***écrit l'instable existence de ce monde !*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 31), l'espace scriptural est le terrain où s'affrontent les « multiples facettes » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 47-48) du moi. Traversé par une multiplicité « d'êtres inaccomplis » (p. 47) mais qui n'en font pas moins partie de lui, « je » prend le risque dans l'aventure scripturale d'être et de disparaître à la fois dans une oeuvre de déconstruction/construction : « de ce corps nauséabond pouvait jaillir une pensée capable d'atrophier l'espace que j'ai édicté » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 48) . Détruire ce qu'elle construit elle-même, tel est le propre de l'écriture de Khaïr-Eddine, soucieuse à chaque fois de son propre renouvellement, de sa perpétuation : « ***Mais je leur accorderai encore un certain répit afin de les soustraire à toute destruction.*** » (p. 48) .

Il semble que tout texte de Khaïr-Eddine vit de la menace constante de destruction qu'il exerce sur lui-même ; l'esthétique de la destruction occupant une place majeure dans l'imaginaire de l'écrivain. La tentation de (se) détruire, plutôt que de se laisser enfermer dans une image, cache aussi une volupté de la perte qui frôle parfois l'attraction de

l'échec. Le narrateur ne dira-t-il pas plus loin : « ***Le papillon m'a donné la liberté, mais je n'obéirai pas non plus à cette liberté.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 58) ?

Voilà qui correspond à une conception de l'art et de l'artiste qui se situe résolument dans le réfractaire et l'irréductible, dans l'affranchissement le plus absolu, seule garantie de survie, sans doute, pour l'artiste. Ceci montre également les difficultés que le « je » créateur peut avoir avec sa création. La sublimation est processus qui pousse à créer et contient parfois des conflits. « L'artiste est en même temps un introverti qui frise la névrose » , comme le montre Freud dans son *Introduction à la psychanalyse* .

Éclate alors une violence verbale qui use une fois encore du sexuel pour s'insurger car : « ***le sexe voyage partout où ton corps d'homme est vaincu, réfuté, ne sachant rien, traînant au-dessous des choses. . . mortel et tueur aveugle !*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 51) . Du « nous » au « ils » puis au « il » et enfin au « je » de l'immigration collective à l'exil solitaire de celui qui crie : « ***moi aussi, j'étais là*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 52) , l'écriture se perd à son tour dans la migration « sans chemin » (p. 52) .

Là nombre de mots refoulés dans les multiples points de suspension disent le vacillement des repères, trahissent le monologue halluciné dans lequel « je » se débat avec lui-même, dévoilent une parole orpheline d'elle-même : ***« Grand, le rêve ! Très grand, les gars ! S'annule tout seul !*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 51) . L'absence qui se lit dans le non-dit du texte, dans ses blancs, est perte de soi que l'immigré, l'exilé tentent vainement de compenser : « ***ils sortent tant bien que mal dans la nuit pour revivre encore dans l'alcool quelques scènes déjà vécues ailleurs, dans les rêves confus qui alourdissent leur cervelle*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 51) .

En effet, la crise identitaire dévoile des « grouillements de gènes » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 52) inquiétants, des failles béantes, des angoisses, « terreurs réinvesties » (p. 52) , insurmontables et au bout de cette extrême violence, la haine de soi. L'exil apparaît comme une expérience de la déchéance, une irrémédiable séparation avec soi qui va déclencher l'écriture de la persécution et de l'aliénation : « ***J'écris que vous êtes des flics, oui des persécuteurs !*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 56) .

Celle-ci donne lieu à la séquence du « papillon » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 53-58) dans laquelle « je » est en proie à des hallucinations et à un onirisme toujours angoissant : « ***J'ai dû rêver, je rêve tout le temps (. . .) Je ne communique pas. Je suis fermé comme un cachot. Un suaire de fumée, voilà ce que je deviens.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 56) , reprenant des propos similaires de *Moi l'aigre* (p. 16) .

La crise identitaire conduit alors à cet impératif : ***« Il faut me débarrasser de moi-même tel que je suis devenu*** »(*Le déterreur* , p. 46) . Fuite dans l'imaginaire, la métamorphose se réalise dans la bestialisation du corps. Derrière le personnage mythique du « bouffeur de cadavres » se profilent les silhouettes menaçantes et viles de la hyène et du chacal, animaux déterreurs et mangeurs de morts qui hantent les régions

« sudiques » . Cette peau dans laquelle le « je » se métamorphose est avilissante et socialement réprouvée.

Déterrer les morts et les manger constitue non seulement une transgression rituelle - l'acte de manger du vivant est culturellement, plus noble car il s'accompagne de tout un code sacrificiel - mais renvoie surtout à l'image de la bête charognarde, dévorante, que l'on retrouve, très forte, dans l'imaginaire des Berbères du Sud : « ***(. . .) mais on enterra grand-père et grand-mère comme tous les musulmans, c'est-à-dire sous quelques quintaux de terre et de pierres que les chacals viennent gratter et dont les hyènes soupçonnent de très loin l'existence, à croire que les cadavres les attirent et qu'elles ne vivent que pour en bouffer!*** » (*Le déterreur* , p. 36).

L'apparition de l'animalité dans la conscience est symptôme d'une dépréciation et d'une dépression de la personnalité jusqu'à l'anxiété. La métamorphose animale qui revêt un aspect punitif - semblable à celui de certaines bestialisations de héros transformés en singe ou en chien ou bien de génies enfermés dans une bouteille jetée à la mer dans *Les mille et une nuits* , par exemple - lié à la privation de la parole, est à mettre en rapport avec l'agitation intérieure.

L'animalisation des pensées en rats, prolifiques, redoutables, infernaux et dangereux, constitue une régression de l'être. Plus qu'une analogie, la référence au rat, animal qui connote aussi l'idée de gratter et de déterrer, opère une véritable identification. A l'image du rat traqué par le chat - dans la scène de la mort des grands-parents - le bouffeur de morts vit dans son corps/prison tel un rat piégé. Le symbolisme animal renvoie ici à une terreur devant le changement et devant la mort dévorante. Le grouillement des rats et des voix exprime ce tourment devant la mort dans toutes ses dimensions.

La réification de soi se révèle aussi comme procédé de négation : « ***je ne suis même pas dans une vraie prison, c'est dans mon corps que tout se passe, dans une tour vivante, ne serais-je pas atteint de zoopsie ?*** » (*Le déterreur* , p. 67) . Les ténèbres carcérales suscitent l'angoisse ; à la noirceur sont liées l'agitation et l'impureté, ici la pourriture : « ***Pas un bruit de l'extérieur, rien qui me rappelle que je suis au monde, tributaire des hommes, rien qui me délivre non plus. . . Et dans quel passé je vis, dans quel rêve dénué de substance ?*** » (*Le déterreur* , p. 67) .

Subissant le même dynamitage que le champ scriptural, en proie à une perpétuelle dépossession identique, le « je » trouve sa raison d'être dans l'espace de l'écriture qui se dessine comme le seul lieu possible de réalisation de l'identité par la parole fondatrice. C'est pourquoi, la continuité même de l'oeuvre assure la perpétuation de cette parole/identité scripturale.

Métaphoriquement, c'est à coups de négations, d'exclusions successives que va être cerné progressivement les contours du je/texte. Serait-ce quelque chose qui émergerait d'un vécu émotionnel ou corporel et qui ne pourrait s'exprimer de façon adéquate que par geste du corps ? La métamorphose et la profusion des voix nous semblent traduire cette « perpétuelle dépossession » du corps et de la parole, déjà évoquée.

Le texte nous est apparu fuyant, à l'image du « je » errant entre son passé qu'il tente de retrouver : « ***je vais jeûner un peu, comme ça je remonterai loin dans le temps***. » (*Le déterreur* , p. 49) , son présent douloureux qu'il consacre « à réécrire (sa) vie » et son

futur incertain, menacé par la mort.

L'espace scriptural s'ouvre en étendue d'errance, refusant l'enfermement et la clôture. Le « je »/texte se veut en devenir : « ***(. . .) nous nous reverrons sans doute quelque part sur une autre nappe de gaz solidifié, vivants. Je vous salue bien.*** » (*Le déterreur* , p. 125) . L'un et l'autre s'associent à une même problématique du manque et de la quête. L'écriture procède du manque autour duquel elle se construit : « ***Tout texte littéraire est nécessairement constitué à partir d'une absence, d'un vide que l'écriture a pour fonction de remplir. Si le desiderium est le besoin, le manque qui impose à cette fonction de s'exercer, il est clair que le langage se mettra en mouvement pour atteindre un objet qui n'existe d'abord que par cette absence. »***[552] . L'absence et la quête structurent le texte en même temps qu'elles en suscitent la génération.

Or, l'écriture dépréciative du « je » qui tend à le démystifier comme acteur essentiel de et dans l'entreprise scripturale, n'en est pas moins narcissique et en tant que telle, l'érige en héros. Même négatif, le « je » , chez Khaïr-Eddine, marque le corps textuel de sa présence. Si nombre d'éléments biographiques sont plusieurs fois évoqués dans l'oeuvre, donnant à celle-ci un aspect autobiographique, l'oeuvre nous semble être, en tout cas, lieu d'élaboration du mythe personnel.

Cette expression de soi à travers le récit mythique participe de cette élaboration du mythe personnel, au niveau de l'écriture. L'incarnation du « je » dans des figures imaginaires ou virtuelles - le dialogue avec Dieu, fréquent dans l'oeuvre, confond dans le rêve, la parole du « je » et celle de Dieu lui-même : « ***Quand je conduisis Dieu aux tréfonds du rêve il me murmura à l'oreille que tout était consommé, que l'espace s'était une fois de plus congestionné devant sa propre créature.*** » (*Le déterreur* , p. 110) - tient du roman familial , commun à toute une génération d'écrivains maghrébins de langue française.

Khaïr-Eddine exprime son appartenance à cette génération « de la bâtardise » : ***« Quelle est la goutte de sperme qui pourrait jamais me déterminer ?*** » (*Le déterreur* , p. 14) . Etre hybride, « je » est né de parents d'une étrange nature, « papa-le-mauvais-zèbre et maman-la-vieille-chienne » et le déterminisme pèse sur lui dès la naissance, coupable d'être né, déjà exclu, intrus, subversif : « ***(. . .) paraît que je ne devais pas continuer à exister. Papa-le mauvais-zèbre attendait quelqu'un d'autre et c'était moi l'arrivant ! Je ne lui plaisais pas. Avait-il pressenti que la chaîne allait se rompre par ma faute (. . .)*** ? » (*Le déterreur* , p. 11-12) .

Le « je » est à la fois exclu en tant que transgresseur de tabous, jeté en prison par une société qu'il rejette lui-même : « ***(. . .) je te fausserai compagnie quand il sera question de toi, de tes frères, de tes ersatz et des maquereaux habiles que tu paies pour faire d'un artiste un bouffon et d'un écrivain une loque géante.*** » (*Le déterreur* , p. 11) . C'est le versant négatif et « juif errant » (*Agadir* , p. 104) . Pour le poète, l'errance est une pratique scripturale et une manière d'être.

Cette oeuvre aux sinuosités errantes, aux césures impromptues, aux ruptures

[552] ***Raymond JEAN. Lectures du désir. Paris : Seuil, 1979, p. 9.***

cataleptiques est celle d'un créateur dont l'être est démantelé, réifié, disloqué qui semble s'arracher à la souffrance par la création. Celle-ci produit une oeuvre traduisant une dépossession soudaine, un brutal dessaisissement. Se révèlent alors une impossibilité, un inaccomplissement qu'exprime « l'écriture raturée d'avance » . L'écriture sert à exprimer le malaise presque indicible et difficile à traduire par des mots qui est au fond du créateur. Trouver un chemin pour dénouer l'angoisse profonde qui en résulte s'origine dans la problématique archaïque du « je » qui tente de trouver des correspondances verbales mises en images pour s'exprimer.

Dans cette expérience, surgit le sens conjuratoire de la création qui est une lutte entre les forces de construction et celles de destruction tout en pointant la présence du vide. Nommer, mettre en ordre, correspond alors à la nécessité de faire surgir une forme dans le magma intérieur où il y a déjà tous les ingrédients. Dans la recherche de la correspondance formelle, reste à trouver le référent organisateur de soi-même et à faire face au problème de l'élucidation de soi-même.

Toutefois, nous l'avons constaté, d'un certain point de vue, nous avons affaire à une oeuvre défigurative, expression d'une unité rongée de l'intérieur. L'oeuvre sera alors une reconstruction essentielle et singulière. La détotalité qui d'elle s'exprime n'est autre que l'expression d'un inachèvement sur le plan humain. Toutes les hétérogénéités diffuses rencontrées ça et là dans les textes, prennent alors sens et valeur, tout ce qui apparaissait comme vide de contenu, existences larvées dépourvues de détermination, s'éclaire alors à la lumière d'une lecture intérieure de l'oeuvre. L'image du corps est un puzzle, le monde intérieur de celui qui parle, écrit, dit « je » est fragmenté, paralysé, clivé, inachevé. C'est à l'image du texte. L'écriture du « je » est alors projection sur le texte, des ruptures internes, du moi fragmenté.

Ajoutons qu'ici l'expérience esthétique se double d'une expérience identitaire dans laquelle la construction de soi se structure autour et à partir des fragments[553]. « ***L'accès à une dimension esthétique [554] en soi servirait la puissance du sentir et assurerait à la chair dans le corps un meilleur fonctionnement***. »[555] , le corps participant de et à cette dimension esthétique évoquée ici.

La question se pose alors de l'inachevé caractéristique de l'écriture et de l'oeuvre de Khaïr-Eddine, par rapport au processus d'auto création.

2) : Esthétique de l'inachevé.

553 Rappelons à ce propos la valeur structurante que la psychanalyse accorde aux fragments qui survivent de totalités disparues. Cf. Michel de CERTEAU. « Diversité culturelle » , *Actes du colloque* organisé à Créteil du 9 au 11 mai 198, Paris : L'Harmattan, 1985, cité par Abdelkader BELBAHRI. « Les générations issues de l'immigration dans l'espace public » CRESAL, Université de St-Etienne, janv. 2000.

554 En italique dans le texte.

555 Adolfo FERNANDEZ-ZOILA. op. cit. p. 12.

Partant de « la guérilla linguistique » déclarée par « l'écriture raturée d'avance » le projet esthétique qui porte l'oeuvre de Khaïr-Eddine, s'énonce d'abord à travers la mise en sape de plusieurs mythes.

En effet, si « la guérilla linguistique » préconisée par l'écrivain dynamite ce que l'on a appelé le mythe de la francophonie[556], elle s'accompagne d'une remise en question des fondements culturels, introduisant la cacophonie dans le concert des cultures et instaure ainsi une interculturalité posée en termes de rapports conflictuels et par là même dynamiques.

Se déploient alors des stratégies scripturales que sous-tend une esthétique de l'inachevé qui pose la littérature comme tentative d'arrachement à l'identité et au réel, obligeant à repenser la notion d'interculturel dans son rapport avec l'esthétique et de voir en quoi ce rapport touche à la fois au mythe identitaire et à celui de l'achèvement esthétique. L'écriture et l'oeuvre de Khaïr-Eddine se situent au point de jonction de « la guérilla linguistique » , de « l'écriture raturée d'avance » et de ce que nous situons dans l'inter-dit, l'entre-deux et l'inachevé esthétique.

Ainsi, la lutte déclarée contre la langue, la culture et l'identité monolithiques se veut aussi dès le départ remise en question d'une pratique de la littérature, d'une conception esthétique que traduit « l'écriture raturée d'avance » . Si l'écriture de Khaïr-Eddine s'en prend au mythe identitaire, essayant d'affranchir l'identité de tout discours totalisant et totalitaire, elle proclame aussi son propre affranchissement vis-à-vis d'une conception absolue de la création. S'attaquant conjointement au mythe identitaire et à celui de l'achèvement esthétique, L'oeuvre de Khaïr-Eddine mène une réflexion fondamentale sur la littérature et la création.

Dans cette perspective, cette phase de notre investigation pose un lien d'ordre scriptural, symbolique et esthétique entre l'interculturalité, la pratique scripturale de khaïr-Eddine et une conception de l'oeuvre littéraire qui remet en question la tradition de l'achèvement esthétique.

Il ne s'agit pas d'opposer ici le culturel à l'interculturel, étant entendu que le culturel lui-même s'inscrit dans un ensemble d'éléments, ayant certes sa cohésion interne mais constituée par la multiplication de ces éléments. Ceci est d'autant plus vrai s'agissant de la culture maghrébine de façon globale et marocaine en particulier. La pluralité et l'interculturalité existent au sein même de cette culture, ceci est un fait établi par nombre de recherches dans ce domaine[557].

Cependant, cet aspect est quelque peu occulté par la plupart des travaux sur la littérature maghrébine de langue française qui se préoccupent plus des rapports entre langue française et culture dite maternelle de l'écrivain maghrébin, en oubliant que cette culture maternelle elle-même se place dans la dialectique des cultures arabe, berbère et africaine, dialectique dans laquelle se joue aussi celle de l'oralité et de la scripturalité.

Ainsi, parler d'interculturalité à propos de la littérature maghrébine de langue

[556] À l'instar des écrivains maghrébins de sa génération.

[557] Voir notamment les travaux de Gilbert GRANDGUILLAUME.

française nécessite de placer cette notion à l'intérieur de la pluralité culturelle, maghrébine. De ce point de vue, la production littéraire de Khaïr-Eddine inscrit la question culturelle et identitaire dans l'interculturalité, donnant une grande importance à la dimension berbère, « sudique » mais aussi africaine de la culture marocaine.

Dès lors « la guérilla » annoncée vise à pulvériser les vieux concepts et à se libérer de la tyrannie de l'Autre mais aussi du Même, à affranchir l'identité de tout discours totalitaire, y compris celui de l'ancrage aliénant et oppressif. C'est dire que l'écriture pratique aussi bien le dialogue que la confrontation et s'en prend à l'impérialisme culturel de tous bords.

« La guérilla » est alors une stratégie de résistance qui affirme l'irréductibilité de l'être à des normes culturelles, sclérosées. Pourfendeur de ces normes, l'écrivain est un esprit fondamentalement libre, empruntant toujours les chemins de traverse, construisant l'identité dans cette liberté essentielle, étant ainsi plus à même de figurer l'élément-carrefour entre les différents espaces culturels, d'être passeur de cultures, par essence et par fonction .

Les mettant en présence, les faisant dialoguer et les confrontant, les dépassant aussi, l'écriture de Khaïr-Eddine est le lieu de l'inter-dit de ces espaces culturels et identitaires, lieu à la fois « chiasmatique » et générateur d'une culture plurielle, lieu d'élaboration de l'interculturel et de rencontre de l'ici et de l'ailleurs.

L'oeuvre est aussi en tant que telle, espace de franchissement et d'effraction, projetant l'acte scriptural dans une dimension symbolique dans laquelle apparaît le double sens de l'inter/dit. Les deux termes se rejoignent pour constituer un champ miné où la rencontre et la promiscuité avec l'Autre dévoilent, déterrent ce qui de et en soi est enfoui, terré, censuré, occulté.

Entre l'inter-dit et l'interdit se tissent des liens importants quant au sens et à la signification de l'écriture. A partir de là, l'interculturel prend une signification plus large, évacuant même les délimitations géo-culturelles pour se situer, dans ce qui fait ontologiquement l'être.

Voilà qui place déjà l'interculturel dans la prévalence de l'Autre dans la constitution de soi ; la fermeture à l'Autre étant une sorte d'achèvement à soi. L'interculturalité rappellerait, non seulement, l'inachèvement originel de l'être mais l'inscrirait aussi dans la trace, l'éloignement et la séparation.

L'écriture de Khaïr-Eddine est espace où se côtoient des univers culturels divers, des types de codes différents, entre oralité et scripturalité, des paroles plurielles. Lieu de ces multiples discours, de cet inter-dit de cultures, de codes, de langues, de paroles, elle déborde d'un trop-plein. Cette profusion et cette submersion sous-tendues par un puissant désir de parole masquent le manque et l'inachèvement.

Or, ce manque et cet inachèvement sont liés à une parole cachée, terrée mais qui pourtant travaille l'écriture de Khaïr-Eddine, c'est le discours de l'oralité, la langue et la parole-mère. Cet inachevé maternel, prototype même du manque, qui condamne ainsi l'écrivain à répéter l'absence, la vacuité dans la persistance du mystère d'une douloureuse omission, à écrire aussi à partir de ce qui ne se dit pas.

La mort si présente dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine n'est-elle pas sans lien avec la recherche d'une maîtrise de cette absence ? L'importance chez lui de l'in figuration inscrit l'être dans l'inachevé et le représente dans sa réelle précarité, alors que la culture tend à le représenter dans un absolu, dans quelque chose qui affirme alors que l'inachevé relativise. L'inachevé esthétique exprimerait la subversion de l'appartenance et confirmerait l'oeuvre comme champ de bataille, lieu conflictuel.

L'interculturel vient nécessairement inscrire un manque en tant que prolongement, écart et échange, c'est-à-dire rien de fini. Il introduit une pensée inopinée, étrangère, une pensée de la différence et de la dissonance. Il pose l'inachevé comme concept esthétique à valeur axiologique et non comme simple accident dans le processus de la création.

Se dessine alors un vaste champ symbolique dans lequel prend sens le rapport entre l'acte de créer et le processus de l'inachèvement. Surgit alors, l'image maudite et vénérée du maternel qui est en question dans l'inachèvement. Il y a dans la création un espace d'inter-dit dans lequel l'inachèvement processuel serait dû « aux blocages » de la créativité.

Se pose alors la question des résistances psychiques en rapport avec les résistances de la matière de création, le corps à corps avec les mots, le rapport avec la langue et les formes littéraires, la matière scripturale avec laquelle se bat l'écrivain. À partir de là, l'inachevé serait-il dans ce conflit, ces résistances à la fois psychiques, sexuelles, symboliques par rapport à la mère en tant que corps, langue et culture, mais aussi formelles, au sens de se rapportant aux formes scripturales ?

Sans vouloir réduire l'oeuvre de Khaïr-Eddine à une lecture étroitement psychanalytique, rappelons qu'une oeuvre peut représenter la figure transférentielle d'une femme-aimée qui donne lieu à l'oeuvre -mère. Nous avons montré plus haut comment le maternel et la parole-mère, en tant que champ symbolique, culturel et identitaire, occupent une place focale dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine . L'oeuvre entreprend un voyage infini vers le lieu « sudique » , lieu maternel, voyage plein de péripéties - que figurent ses différentes étapes, livres, jalons - que la fiction ne différencie guère du voyage onirique. La mort prématurée de Khaïr-Eddine fera que l'oeuvre et le voyage resteront inachevés : triple identification du rêve au lieu et à l'espace, du lieu maternel, de la vie ou sa fiction au voyage, de l'écriture au déplacement mais identification aussi de la mort à l'inachèvement. Le voyage du banni, poète, héros n'est jamais achevé, la mort seule l'inachève.

Cette oeuvre est à la fois porteuse d'un manque et portée par ce manque fondamentalement lié à la parole-mère. Les béances qu'elle exhibe inscrivent un inachevé maternel dont se nourrit l'esthétique de l'inachevé en question ici. Cet illimité-inachevé-inter-dit, présent dans une pratique scripturale qui fait voler en éclats toute clôture, reste lié à d'archaïques retrouvailles avec le maternel.

Le lait/urine qui « matérialise » le je/corps, instrument dont se sert le père pour « ***allaiter ce papillon*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 59) , être à la fois fragile et éphémère[558] dont le symbolisme se rattache aussi à ses métamorphoses,

[558] Symbolique de la femme. Cf. *Dictionnaire des symboles.* op. cit. p. 727.

semble suggérer l'élément maternel et féminin curieusement présent et absent de cette scène : « ***Ma femme dort. Je suis couché auprès d'elle*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 59) . La séquence s'ouvre sur la femme endormie ne laissant d'elle dans la suite du texte que l'élément dégradé de l'urine qui la symbolise.

Il y a ainsi une sorte d'inachevé maternel, d'illimité féminin qui dominent ce passage marqué par une esthétique où par l'irruption de l'inconscient, à travers l'image du papillon et celle des métamorphoses du corps, la parole tente d'enfreindre toute limite, toute clôture et toute loi, privilégiant le monde archaïque, monde sans limite, de fusion et de confusion. L'image finale d'ingestion par le pénis de tout élément intrus (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 60) renvoie en même temps au sexe féminin et à une oralité dévorante, caractérisés par la rétention, l'absorption et la dévoration alors que le sexe masculin est éjaculation/expulsion. Il en est ainsi du texte qui s'élabore au lieu même où se forme la parole, dans une zone indécise où le dit et le non-dit opèrent dans la confusion, dans un incessant va-et-vient entre la fiction et la réalité.

La séquence finale (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 171-173) inscrit les ultimes propos de « je » dans un mystérieux et énigmatique féminin, absent : « ***Je ne la revis plus. Elle n'existait plus***. » (p. 171) , le laissant « agitant dans mes nerfs un fouet jamais vu » (p. 171) qui rappelle le ***« poème/claquant qui agitait mon sang avec/des visages de femmes pas encore contemplés.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 146) .

Ainsi, cette disparition étrange de « Elle » - dont on se demande si elle renvoie à un élément narratif, déjà mentionné dans ce qui précède ou si elle constitue une présence-absence qui vient accentuer l'ambiguïté des choses - mène le récit vers une perte irrémédiable, un manque absolu et un inachèvement tragique : « ***ils n'étaient rien de moins qu'un déchet de la vieille intelligence.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p.173).

De là cette contradiction dynamique : celle du fantasme où l'oeuvre s'origine dans les profondeurs inconscientes et où le vécu de l'enfance tient une place essentielle mais le fantasme originel apparaît comme radicalement insuffisant à fonder ce qui constitue l'oeuvre en tant que création. Une véritable lutte s'engage : il s'agit de créer des structures nouvelles contre l'érosion de la mort.

Dans *Une odeur de mantèque* , tout en surgissant de cet enfer intérieur, demeure une image dominante, celle de « ***L'Utérus, autre bête dont ils se défiaient. . . Bête qui les fomenta, les ayant vomis crus courant sur les insanités dont s'honore cette glèbe !*** » (p. 119) . Cette image, associée à celle de l'eau du « oued sale » (p. 119) ou celle contenue dans cette nécessité : ***« Fallait, pour traverser cette eau s'allumer soi-même !*** » (p. 45) , ou encore « ***cette eau roulante (que) nous tentons de traverser*** » (p. 47) ou précédemment ces « rafales d'eau qui le transperçaient » (p. 118) constituent des symboles majeurs et matriciels d'une écriture de la dévoration, de la béance, du gouffre et de l'engloutissement mais aussi de l'enfantement.

L'écriture s'apparente alors à une oralité dévoratrice et menaçante. « L'Utérus » que la double majuscule amplifie, apparaît comme une béance diabolique : « larme vraie du Diable » (p. 119) . L'écriture génère ce monstrueux qui se manifeste à travers toutes les

anomalies textuelles, déjà relevées.

Manque du manque, absence de l'absence, cet inachèvement processuel semble de l'ordre du pathologique. Il aurait à voir avec un trop plein. [559] . Or, le manque, la béance, le trou sont une nécessité à toute création. Celle-ci n'est-elle pas aussi confrontation au manque féminin, à l'engouffrante béance de la femme, posant ainsi la question de la castration symbolique par rapport à ce manque féminin ?

Se produit alors ce que l'on rencontre souvent dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine, « ***l'oeuvre effleure l'inachèvement dès lors qu'elle ranime d'insupportables blessures*** »[560]. L'oeuvre est alors plaie, souffrance. Elle est sans cesse menacée d'abandon, celui-ci ayant à voir avec celui de la mère chez Khaïr-Eddine. L'écriture est alors travaillée par la perte de la parole mère, corps féminin perçu en terme d'incomplétude et de dépossession. L'inachevé devenant oeuvre de l'abandon et abandon de toute oeuvre. Revient sans cesse dans celle de Khaïr-Eddine, la question de la dispersion, de l'émiettement de l'esprit, lorsque la parole pleine, celle du souvenir fait face à la parole vide du silence et de l'oubli.

Cette plongée, dès le début du texte, *d'Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* dans le nocturne et le refoulé, dans les profondeurs effrayantes de prime abord de la vie et de l'humanité, figure l'entreprise scripturale comme saut dans un vide terriblement énigmatique. Si celui-ci signifie, d'une part, qu'on ne sait pas où on va, il exprime, par ailleurs, une vacuité, un manque, une absence, une perte à combler mais que l'écriture inachevée ne fera que creuser. Celle-ci se propose alors de ramener à la surface du langage le refoulé et l'indicible. C'est pourquoi, elle s'entreprend dans une lutte âpre, longue, difficile et dans une incertitude totale.

Déterrer ce qui se terre et se tait conduit l'énonciation en des « contrées sinistres » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 11) d'où surgissent des images de mutilation, d'inaccompli et d'inachevé : « ***Ici, les hommes n'avaient ni pieds, ni jambes, ni bras*** » (p. 12) . L'écriture exhibe d'emblée une monstruosité, coutumière chez Khaïr-Eddine, à travers le zoologique : « ***ils ne se distinguaient des autres créatures que par un ventre ballonné et une bouche sans dents d'où pendaient une langue pareille à la trompe du tamanoir***. » (p. 12) . L'acte scriptural devient dès sa naissance mise en scène du manque, de la déformation et de la monstruosité.

L'inachevé est là dans le manque, la perte et la quête de la langue-mère qui subsiste dans l'écriture comme inachèvement, comme quelque chose qui n'a pas accès à l'écriture mais qui s'inscrit en elle comme trace. C'est sans doute ce qui produit cette écriture à trous, éclatée, fracturée, fragmentaire et ce, d'autant plus que la langue qui dit la mère reste inaccessible à celle-ci.

Subsiste dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine quelque chose qui ne cesse pas de s'écrire, ouvrant l'esthétique à une pensée de l'inachèvement et de l'illimité. C'est pourquoi, l'oeuvre vestigiale est aussi pleine d'un remplissage qui rejette le vide, l'absence,

[559] Claude LORIN. op. cit. p. 205.

[560] Claude LORIN. ibid. p. 166.

l'abandon et la mort. Inépuisablement quelque chose s'évade, s'échappe, s'élabore, se reconstruit, exhibant une faille abrupte où s'évanouissent les formes pures. L'écriture travaille dans la béance, l'inachèvement, le vide révélé entre l'absence définitive et une présence totale.

De ce point de vue, l'écriture de *Corps négatif* permet de dégager un certain nombre d'éléments significatifs quant à la présence de l'esthétique de l'inachevé dans le fonctionnement du récit. Par exemple, le contenu et le déroulement de la séquence (p. 23-24) rendent compte du processus qui travaille l'écriture. Ce segment narratif se situe entre deux blancs de l'écriture et de la mémoire. Il manifeste ainsi l'émergence soudaine et difficile de la parole mémorielle « ***gorgé(e) (de ce) chant (qui) tissait au fond du silence de longues et infinies trames*** » (p. 23), celle-ci bute dans son élan pour se dire sur ces « remparts de pisé » (p. 23), « ***son ouverture heurtant dans un attentat d'ombre épaisse la lumière du dehors.*** » (p. 24) .

La parole qui tente de s'exprimer dans *Corps négatif* révèle ses origines profondes et inconscientes et nécessite la recherche d'un sens enfoui dans les couches les plus obscures de l'être. Le texte se construit alors tel ce tableau qui pourrait aussi bien figurer le récit : « ***Alors les tons jusque-là indifférents changeaient, s'enroulaient, se coagulaient dans les pailles et les détritus qui semblaient rythmer une ancienneté sur laquelle s'attardait l'oeil un instant avant de charger l'escalier aux marches craquelées, bourrées de résidus. Son ouverture heurtait dans un attentat d'ombre épaisse la lumière du dehors. Puis il serpente horizontalement, tourne en angle visant d'un trait une issue, remonte et coupe net une largeur*** » (p. 24) . La suite de la séquence poursuit ce qui semble correspondre au trajet même de l'écriture : « ***on jurerait que tout l'univers y donnait par saccades, dressé, pointé vers l'incohérence, jusqu'à ce que finalement, il nous encombre avec son vertige palpitant et plus fort quand, au bout du trajet, nous tombons en même temps que la ligne des dernières marches (. . .) au point que l'on se demande si la sève ne contient pas le mobile du délabrement ; mais en fait, l'on ne prête jamais assez d'attention à tant d'éboulis***. » (*Corps négatif* , p. 24) .

Pratiquant la rature, les retouches, entrecoupant le texte de réflexions sur son propre déroulement, l'écriture de Khaïr-Eddine place les techniques de digressions, d'emboîtements et d'enchâssements dans un désordre processuel, une discontinuité scripturale qui traduisent l'inachèvement de l'être dans celui des mots. Ces mêmes techniques figurent aussi l'inter-dit évoqué ici, création de formes semi-ouvertes - nombreuses sont chez Khaïr-Eddine, les promesses de récits, les phrases suspendues, les fins de livres où se manifestent des aboutissements, mais sont-ils des achèvements ? - la clôture étant toujours différée.

Présente dans l'écriture de *Moi l'aigre* , cette esthétique déconstruit, fragmente, effrite, brouille et livre une oeuvre éparse, écaillée, parcourue par un étrange mal-être, comme cet « ***oiseau-homme-caillasse qui atrophiait dans ses mouvements tout ce qui pouvait le faire ressembler à un être humain.*** » (*Moi l'aigre*, p. 9-10) . Débris et fragments ininterrompus, singulier flux d'images, « ***l'oeuvre effrangée*** »[561] tente

[561] Claude LORIN. ibid. p. 202.

d'exprimer un manque à être par la mise en forme discursive de la mutilation, de la dévoration, de l'engloutissement et de la mort.

Ainsi, la remontée vers le géologique premier que figure l'ultime énoncé de *Moi l'aigre* : « nous vaincrons ceux qui ont changé leur monde mais pas le Monde et qui nous expliquent le sang en délestant la terre de son froid minéral originel » (p. 158) , s'effectue dans la remise en question du langage, dans sa destructuration et la formulation d'une exigence de liberté du langage. Ceci se réalisant dans une plongée aux sources de ce langage, dans « ***cette nuit conceptuelle*** » (*Moi l'aigre* , p. 153) , dans cet « originel » (p. 158) par lequel le livre s'achève mais dans l'absence de toute clôture, sans point final. Ajoutons que ce « froid minéral originel » qui constitue l'aboutissement du livre et de son écriture, qui est aussi sa mise au monde, est symbolique de l'état initial du processus du saisissement créateur ainsi que de la sensation de frisson et de froid qui préside à celui-ci : « ***toute mise au monde est aussi une mise au froid***. »[562] .

A la fois déferlement heurté et brutal de mots-coulées, mots-« saccades » (*Corps négatif* , p. 11) , mots-saignées, transe du langage jusqu'au « vertige » (p. 24) et à « l'incohérence » (p. 24) , *Corps négatif* s'inscrit dans cette esthétique de la chute et « du délabrement » (p. 24) qui donne un texte fragmenté dont les éléments sont semblables à des « éboulis » (p. 24). Notons que ceux-ci reviennent ailleurs sous forme de « gravats » (*Corps négatif* , p. 18-19), de « miettes » (*Corps négatif* , p.18) et de « paquets d'eau » (p. 13) qui apparaissent plusieurs fois dans le texte. Ce dernier reste le lieu où « ***Tout charriait mes pensées*** » (*Corps négatif* , p. 23).

Si le narrateur ne sait plus qui il est, le texte, quant à lui, ne sait plus où il en est ! Semblable à ce « livre jamais ouvert » , au fond d'une cave et qui fait peur (p. 102) , *Histoire d'un Bon Dieu* , livre-cave dans lequel on pénètre ***« en vue d'y voir clair*** » (p. 102) est travaillé par le processus de l'effritement. « À peine étais-je dans la cave que tout s'effritait » (p. 102) , dit le « Bon Dieu » à propos de sa tentative de saisie de lui-même à travers « ce fameux écrit » (p. 92) , l'écrit-poème de sa vie. Tel semble être le processus suivi par le récit pris dans une problématique de la parole qui a du mal à se fixer dans une continuité et une logique narrative.

Si tous ces éléments semblent appartenir au même puzzle qui reste à reconstituer, leur éclatement dans l'espace textuel participe de cette écriture en perte d'elle-même, parfois réduite, à « ***un mot versé au coeur des gravitations*** » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 132) , dans ce chaos narratif parsemé de « mots-trappes »(*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 129) , à l'instar de ceux que nous avons relevés et mis en évidence par leur typographie. Toute lecture se heurte à eux, obligée de considérer le mal être, la blessure et l'échec qui se crient à travers chacun de ces mots : « ***Tes mots roulent dans le sable, t'expulsent, réintègrent tes débris et t'étudient***. » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 102) .

Le texte se déroule dans un univers où se télescopent les différents ordres temporel, spatial, religieux, humain, animal et élémental, où tout se décloisonne pour mêler toutes les dimensions, où les images se heurtent, récusant en même temps les structures syntaxiques et les catégories logiques et sémantiques par la dislocation de la phrase[563], imposant pour finir une parole et une pensée affranchies des structures dictées par la

[562] Didier ANZIEU. *Créer/Détruire*. Op. cit. p. 103.

logique.

La pratique du décloisonnement, celui des formes, des genres, des discours et des cultures, met en place une esthétique des commencements où l'oeuvre commence là où elle finit. Cette même esthétique fait du déplacement l'essence même de l'expérience scripturale. L'écriture nomade qui inscrit l'inachèvement, serait le propre de l'écriture. Khaïr-Eddine montre qu'écrire, c'est s'aventurer à l'infini dans un espace d'errance. L'écriture nomade est perpétuellement dans l'inachèvement comme la marche dans laquelle l'horizon se déplace à mesure. La pensée de l'inachèvement est pensée errante, son impossible accomplissement justifie à lui seul son recommencement interminable dans l'espace littéraire.

Khaïr-Eddine voyage fiévreusement, indéfiniment, dans la réalité comme dans sa fiction littéraire ; le rêve est le lieu de cet espace habité par le « sudique » alors pensé comme espace qui se découvre quand on le répudie. L'expérience comme déplacement fait de cet espace sa référence, c'est avant tout dans le voyage intérieur qu'elle déploie sa spécificité et sa nouveauté. On note chez l'écrivain la prégnance du lieu, de l'espace, du transport et du déplacement, ainsi qu'une nette importance de la métaphore du car toujours en provenance ou en partance vers le Sud.

L'écriture est chez lui, pensée en mouvement, revenant sur ses pas, en éternel retour sur elle-même, avançant à coups de déconstruction, construction, reconstruction. Tel est le principe de « l'écriture raturée d'avance » . Nous avons vu comment l'écriture rature le sens unique du texte et l'univocité du langage en abolissant les distinctions génériques et comment elle contraint à interroger la rature et sa signification, formulant un questionnement essentiel de l'écriture et mettant en place une esthétique de l'inachevé.

On connaît l'importance dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine de la fragmentation, du chaos qui d'*Agadir* à *Mémorial* rappellent l'inachevé du monde et de l'être. La poétique du chaos, de la violence, de la destruction, du vide jamais comblé, plutôt creusé, travaille une oeuvre vestigiale dans laquelle le chaos est à la fois préalable destructeur et force créatrice.

Annoncé par « la pierre vide » (*Agadir* , p. 121), le retour du séisme et de l'effondrement de la ville, relevé comme séquence-repère dans le texte, réactive un moment fondamental du récit, ainsi que sa dimension incantatoire, retrouve l'aspect formel du langage poétique, celui de la voix intérieure, de ce « cri suffoqué » (*Agadir* , p. 121) par lesquels le narrateur formule son désarroi face à son interrogation majeure : « ***Faut-il bâtir sur l'emplacement de la ville morte ?*** » (*Agadir* , p. 126). La création doit-elle se faire à partir de la mort et du chaos ? La quête de la ville à bâtir n'est-elle pas aussi celle d'un langage à réinventer ? Trouver la configuration de « LA NOUVELLE CITE »[564] (*Agadir* , p. 123) - préoccupation reprise plusieurs fois dans le récit[565] - corps fragile dont la topographie reste introuvable, faisant l'objet d'une quête perpétuelle,

[563] Par exemple : « Majestueusement » est une phrase dans *Histoire d'un Bon Dieu* (p ; 188) .

[564] En gras dans le texte.

[565] P. 20, 21, 37, 38, 122, 126.

n'est-ce pas aussi la métaphore de la recherche scripturale ?

Comme dans *Agadir*, une catastrophe tellurique s'est produite, condamnant l'écriture naissante d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* à une fragmentation inévitable ; « au début le chaos » , tel est le sens de cette première séquence du texte. L'écriture émerge alors d'un chaos originel, d'un monde qui n'en est pas un : « ***(. . .) cette fausse clarté (. . .) nature (. . .) faussé(e) par de monstrueux primates (. . .) »*** (p. 9-10) . L'écriture ne propose pas un monde structuré et hiérarchisé, comme tendrait à le faire traditionnellement le roman dont se réclame le livre, mais elle annonce le retour d'un univers refoulé et d'un temps oublié : « ***Encore cet abominable lieu ! (. . .) Tout se passera là (. . .) à ras de terre si tant est que ce monceau d'atrocités en est une.*** » (p. 9-10) . L'écriture brise aussi le ***« silence pesant et insupportable (qui) s'établit sur toute chose durant le jour***. » et déjoue la « ***Terreur que la nuit gonfle de son grondement lorsque la mer proche bat son plein.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 9) .

Ici, l'esthétique de l'inachevé apparaît dans ce chaos qui précède la création. *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* figure ce magma obscur, habité d'un grouillement au début de la création, qui semble le matériau premier d'où toute création prend sa source et son origine. Le processus déclenché reste douloureux au début. Les souvenirs vivants veulent être dégagés, verbalisés. Ici l'écriture n'est pas seulement quelque chose qui vient remplacer une réalité défaillante, c'est aussi quelque chose qui fait face au chaos, qui veut résister au désordre général. *Agadir* , l'oeuvre dans son ensemble montrent qu'écrire ce n'est pas seulement un manque à combler, c'est aussi instituer un ordre qui rassemble tous les éléments dans l'enceinte circonscrite de l'écriture dont le créateur entend maîtriser les divers éléments.

Il y a à l'oeuvre dans l'écriture et la pensée de Khaïr-Eddine une puissance d'inachèvement, un inachèvement revendiqué. Toute son expérience scripturale insiste sur la confrontation aux forces du chaos qui détermine l'acte de créer, tout entière traversée par un désir puissant d'échapper à un devenir fatal, elle est mue par un refus fondamental du néant et de la mort. L'inachevé exprime avec passion cet acte qui s'inscrit dans le conflit. C'est ici que prend sens l'alliance de l'écriture et des ruines dans leur pouvoir d'évocation de ce qui n'est pas, de ce qui n'est plus observable de part en part sous nos yeux, de ce que nous ne pouvons plus entendre. Khaïr-Eddine écrit bien à partir de ce qui ne se dit pas ou plus.

Dans *Agadir*, il est question d'un monde anéanti, cachant un espace souterrain que l'écriture explore en un travail que les derniers mots du livre formulent ainsi : « ***Mais on continue d'errer de forer On se fore On est trop dur*** » (p. 142). Les textes abordés ici entreprennent la poursuite du même type d'approche à propos du moi souterrain et du mythe identitaire, d'une histoire individuelle et collective, marquée par le pouvoir, sondée dans ses arcanes les plus profonds et les plus obscures.

L'écriture qui s'énonce par bribes comme dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* (p. 9-15) rend compte de façon énigmatique d'un univers en dégénérescence, d'une préhistoire monstrueuse où tout n'est que « corps amorphe » (p. 13) . La mémoire de ces êtres sans « ***corps solides (. . .) bulles évanescentes*** » ne peut fonctionner que dans la monstruosité de la dévoration. « ***Ils se souvenaient par bribes, se resituaient***

dans un temps que la mémoire de l'être qu'ils avaient dévoré leur restituait aisément. » (p. 14) .

Il y a un parallèle à établir entre ces êtres épars qui traversent l'espace scriptural et la vacuité du monde dont il rend compte aussi. L'écriture devient alors dé/figuration en ce qu'elle ne cherche pas le figuratif et le représentatif, se nourrissant plutôt, de façon anthropologique, de tout ce qui relève de la difformité et de la monstruosité.

Avec l'esthétique de l'inachevé, nous sommes dans une pensée du sporadique, du parcellaire et du lacunaire, dans un faisceau de pensées et de paradoxes. Il faut rechercher la vérité du surgissement, du désordre et de la naissance des fragments épars qui constituent l'écriture de Khaïr-Eddine. Le fragment comme parole « insulaire » [566] se démarque de toute pensée de l'aboutissement mais recherche plutôt le processuel, la mise en acte, l'accomplissement, en tant que chose en train de se faire, plus que l'aboutissement. Ici s'impose le lien avec le processus de la parole en acte tel que nous l'avons appréhendé plus haut.

Toute l'écriture de Khaïr-Eddine tend à montrer la fragmentation et l'émiettement présents dans l'univers - *Mémorial* en est un bon exemple - les êtres aussi s'inscrivent dans la mouvance, le provisoire, d'incessantes transformations, ignorant l'immobilité et dissolvant le contour des choses. Son écriture est disruptive, l'inachevé s'y inscrivant à la fois comme style et comme processus inhérent à la création.

Une vision planétaire expose dans *Mémorial* une perception apocalyptique de ce monde livré à la monstruosité et « au museau des armes » (p. 27) , en proie à la violence, ravagé par les guerres, menacé par la catastrophe nucléaire (p. 37) et la mort des cultures : « ***Mais si tu remontais d'où tu chutas, /entendrais-tu le râle/du Silence et des Sciences ?*** » (p. 18) , dominé, enfin, par une douleur universelle qui trouve dans la figure du Christ son expression la plus symbolique : « On le tua au Golgotha, /tout l'univers se convulsa » (p. 31) .

Mémorial est ainsi rythmé par le cri du monde car le monde qui se dessine ici est le théâtre où se déroule le conflit entre les forces de destruction et celles de la régénération et de la libération : « ***et des Déluges mémorables hurlèrent (. . .) /et l'innocence saigna dans le pistil des fleurs ; /des dieux déroulèrent l'extrémité du ciel/en images effroyables***. » (p. 10). La vision planétaire qui donne lieu à l'écriture de l'apocalypse, du chaos et de l'effondrement libère de nouveaux espaces de pensée.

Lieu de la relation et du multiple qui constituent un mode propre à l'imaginaire, sortie de soi et rencontre avec l'Autre, le poème se confirme ici, dans *Mémorial* comme rupture et écart, comme expérience de la multiplicité à travers l'espace et du changement à travers le temps. L'inachevé renvoie au foisonnement possible de visions itinérantes, à des formes entre-closes et toujours en constitution, des formes en gestation.

Dans *Mémorial* , le monde est énergie diffuse, flot, flux, flottement, traduisant l'inachèvement constitutif de l'homme. L'écriture, discours intermittent, parole discontinue, écriture d'effraction, rend l'immédiat, l'éphémère, le mouvement. Or, ici, l'écriture tient plus d'une expression par parcelles d'une pensée en mouvement revenant sur elle-même.

[566] Claude LORIN. op. cit. p. 239. À propos de Nietzsche et de l'écriture fragmentaire.

L'esthétique de l'inachevé dont nous avons tenté de déceler quelques signes dans ces propos nous semble procéder, pour une part importante, des relations étroites que l'écriture entretient avec l'univers de l'oralité. En effet, l'inachevé perçu tant à travers le fonctionnement du texte et les mouvements de l'écriture, est aussi contenu dans les propos mêmes de l'écriture. Cette écriture lacunaire traduit l'inachèvement dans son être et dans son origine même. Rien de ce qu'elle secrète n'est jamais vraiment achevé en raison des mouvements incessants qui l'animent.

Ainsi, l'inachèvement est ontologique, inscrivant la dimension universelle de l'oeuvre que nous étudions ici. A cet aspect ontologique s'ajoute celui qui concerne le rapport avec la culture, la langue et tout cet espace que nous avons souvent nommé « parole-mère » et dont la présence dans l'oeuvre se manifeste sous cette forme inachevée.

Pourtant cette esthétique de l'inachevé qui exprime le manque à être, est portée à son tour par une force qui en fait aussi une esthétique créatrice et sous-tendue par une pensée. Ce dynamisme et cette pensée sont à rechercher dans le travail des mots où se rencontrent deux éléments prépondérants dans l'oeuvre.

3) : Parole scripturale et puissance de l'imaginaire.

L'expérience du langage est à travers le mouvement des mots, ébranlement du langage remis en question en tant que tel. Elle impose de repenser le rapport des mots et des choses.

En effet, lorsque l'écriture pousse le langage jusqu'à ses limites, elle oblige à s'interroger sur la fonction du langage par rapport à la réalité qu'il est censé dire. Le travail sur les formes du langage mène à une interrogation sur l'ordre des choses. Dire ne se ramène pas « ***à la reproduction d'une signification déjà donnée dans la réalité*** » [567] .

Il s'agit de montrer alors comment à travers la conjugaison de la parole scripturale et du pouvoir de l'imaginaire s'expriment une pensée et une esthétique où se fait sentir l'influence de l'oralité.

L'un des points d'articulation de la pensée et de l'esthétique que dégage l'écriture c'est la symbolique du séisme et du chaos. La fin du récit d'*Agadir* (p. 142-143) éclaire pour une part, la lecture du texte en désignant le séisme intérieur comme propos fondamental de l'écriture : « ***C'est donc moi mon rival (. . .) Une ruine voilà ce que je suis devenu*** » (p. 142).

Ainsi, le projet scriptural qui a tenté la destruction d'un ordre moribond et la construction d'un futur qui s'inspire de ce qu'il y a de meilleur dans l'ancestral : « ***Il faut bâtir sur du vide voilà. (. . .) je construirai un beau rire s'égouttant des rosées ancestrales***. » (p. 143), vise la recherche de soi à travers les autres et la réflexion, tout aussi fondamentale sur la littérature et le sens de l'écriture : la destruction/construction préconisées et pratiquées, touchant en premier lieu le champ scriptural et celui de la création.

[567] Pierre MACHEREY. *A quoi pense la littérature ?* . Paris : P. U. F. coll. « Pratiques théoriques » , 1990, p. 183.

L’ultime séquence d’*Agadir* pointe les rapports établis, tout au long du récit, entre l’interrogation obsessionnelle du narrateur : est-il possible de (re)construire à partir de l’anéantissement et de la mort ? et la nécessité d’un projet scriptural nouveau : « ***Il faut bâtir sur du vide voilà.*** » (p. 143).

Dans sa mise en oeuvre d’un processus d’éclatement et de dispersion, l’écriture de Khaïr-Eddine montre ainsi que non seulement les choses sont absentes du langage mais qu’elles sont aussi absentes à elles-mêmes. Le processus d’éclatement est aussi processus de création d’un « ***vide où se précipite le langage*** »[568] . L’écriture devient alors lieu où le langage comble ce vide tout en masquant sa vacuité. On s’aperçoit alors que le langage ne fait rien d’autre que tenir le discours de ce vide. Il dit les choses comme elle sont, c’est-à-dire comme elles ne sont pas.

Le séisme provoque donc l’effondrement du sens, oblige à des remises en question, expose l’effondrement du mythe identitaire et conduit à une quête du moi et du langage. La littérature est alors approche de l’obscurité, expérience de la descente vers les profondeurs, plongée dans la solitude, confrontation avec la mort[569]. Tel est le message du « **DOCUMENT** » (p. 117) et de « **LA LETTRE** » (p. 127) dans *Agadir* : « ***D’ailleurs, il m’est impossible de situer l’endroit. (. . .) Il m’est impossible de décrire ce lieu-là***. » (*Agadir* , p. 117-118) .

Ainsi, l’écriture de la rature est hantée, minée par le spectre de la mort et du néant jusqu’au délire et à l’obsession, marqués par le retour cyclique à des thèmes, des lieux, des constructions scripturales, répétées dans le récit, le ponctuant par ces répétitions obsédantes. C’est à travers le jeu des défaillances de la représentation, dans le glissement des réseaux de la signification que fonctionne ici le langage ***« Disant les choses en leur absence, le langage ne dit finalement rien d’autre que l’absence des choses.*** » [570] .

De là le rapport essentiel du langage à la mort : « ***le langage de toujours travaillé par la destruction et la mort (. . .) Une dimension intérieure au langage qui est celle de la mise à mort du langage.*** »[571] . Cet aspect fondamental a à voir avec la question de l’inachèvement évoquée dans ce travail, dans la mesure où l’écriture s’applique à révéler cette mise à mort du et par le langage. L’inachèvement et la mort sont au centre de cette préoccupation de l’écriture quand elle invente tout un fonctionnement du langage dans lequel se lit le rapport secret et profond du langage avec la mort. L’oeuvre de Khaïr-Eddine témoigne de ce que le langage porte en soi de mortel.

L’avancée de l’écriture s’assimile alors à ce processus décrit : « ***Je le répète la route se faisait à mesure que j’écartais mes propres ruines dans ce silence obturé. (. . .) Il fallait errer pour se rencontrer, voir son image.*** » (*Histoire d’un Bon Dieu* , p. 129) ,

[568] Michel FOUCAULT. *Raymond Roussel* . Paris : Gallimard, coll. « Le chemin » , 1963, p. 69.

[569] Maurice BLANCHOT. *L’espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.

[570] Pierre MACHEREY. op. cit. p. 188.

[571] Pierre MACHEREY. ibid. p. 61-62.

dans un corps à corps avec les mots « parsemés de trappes » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 129) , rappelant la difficulté de se dire.

Semblable à la traversée d'une étendue chaotique, espace de désolation où les blancs de et dans l'écriture sont autant l'expression de la perte que du vertige de l'écriture, le récit est parfois noyé dans son propre flux ; le chaos laissant la place à la submersion. L'écriture à la fois eau, encre, sang, purulence et sperme « ***coulerait son encre abondamment écrirait paragraphe par paragraphe ses textes les plus obscènes*** » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 133) , devenant « éclaboussures » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 133) . Mêlant le sexuel, le scriptural et la mort, l'écriture s'inscrit alors dans l'ambiguïté et la violence du désir.

Il y aurait donc une sorte d'impensé du langage, que la littérature décèle : c'est lui qui fait que, du fond du langage, d'en dessous des mots, ça parle. Mais de quoi est-ce que ça parle ? De cette expérience néantisante, justement : de la mort qui est le secret de tout vrai langage. Toute l'oeuvre de Khaïr-Eddine déplace et déséquilibre le langage, le fait glisser à l'infini, se perdre pour devenir ***« ce langage d'en dessous (. . .) , le langage caché dans la révélation révèle seulement qu'au-delà il n'y a plus de langage, et que ce qui parle silencieusement en elle c'est déjà le silence : la mort tapie dans ce langage dernier***. »[572] .

La figure de la mort qui revient à chaque livre, à chaque page de l'oeuvre de Khaïr-Eddine, court sur la surface des choses en éclairant leur réalité de sa lumière singulière. « ***La mort est douée désormais de ce grand pouvoir d'éclairement (. . .) La mort, c'est la grande analyste qui montre les connexions en les dépliant, et fait éclater les merveilles de la genèse dans les rigueurs de la décomposition : il faut laisser le mot de décomposition trébucher sur la lourdeur de son sens. L'analyse, philosophie des éléments et de leurs lois, trouve dans la mort (. . .) Ce grand oeil blanc qui dénoue la vie.*** »[573] qu'évoque notamment *Histoire d'un Bon Dieu* : « ***Il avait mangé son oeil et n'était plus qu'un mot versé au coeur des gravitations.*** » (p. 132) .

Formant un amoncellement de mots évocateurs d'une réalité d'une extrême noirceur où le mal, loin d'être évacué est pris au sérieux et regardé en face, la densité compacte du récit rend compte de la lente montée de l'angoisse, qui est aussi celle du vide et du silence, en une effrayante danse de la mort. L'intrigue politico-policière dans *Histoire d'un Bon Dieu* s'organise autour de la mort et du cadavre disparu d'un ami qui « a légué sa dépouille » (p. 151-152) au narrateur parti à la recherche de son « héritage » insolite. Cette enquête s'accompagne d'un sentiment de persécution chez le narrateur poursuivi par ses accusateurs car cette enquête traque aussi le « je » : « ***C'est moi qui suis en jeu maintenant*** » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p.149) . Saisis dans la même difficulté, l'être et son dire sont renvoyés l'un comme l'autre à un « enfer » (p.189) où se joue la fin/mort du récit et de la parole qui devient alors « grésillement métallique de (l') être » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 189) comme dans *Corps négatif* elle s'anéantissait en un « braillement

[572] Michel FOUCAULT. op. cit. p. 87. Voir aussi l'étude du *Déterreur* et la question de la mort qui se cache derrière chaque page blanche.

[573] Michel FOUCAULT. *Naissance de la clinique.* Paris : PUF, 1963, p. 145.

continu » (p. 84) .

L'écriture est au coeur d'une lutte à la fois contre le néant et la mort et contre le sens doxologique et théologique qui menace le langage et engendre, sans doute, cette peur envahissante qui paraît générer l'écriture. Celle-ci ne manque pas de dénoncer, à travers l'histoire collective et individuelle un processus fondé sur la peur et générateur de révolte, dans lequel l'écriture aurait incontestablement une justification, une raison d'être. « ***Tout un peuple s'annihile (. . .) soumis à une peur âpre et grotesque. La peur des braises dictées et mille fois commentées par des théologiens qui ont sacqué la langue arabe (. . .) On m'a surtout enseigné la peur, j'en étais transi***. » (*Moi l'aigre* , p.36-37) .

Cette peur mortelle, associée à la sacralité de l'écriture, s'inscrit dans le corps/texte qu'elle tatoue en grosses lettres : « ***AIE PEUR DE MOI, JE SUIS TON PERE ! AIE PEUR DE DIEU ! AIE PEUR ! LE ROI, C'EST LA PEUR*** » (*Moi l'aigre* , p.38) . Ainsi gravée sur la page blanche, la peur s'infiltre dans le corps du texte comme elle « rampe sur (le) corps et se roule dans (les) méninges » (*Moi l'aigre* , p. 38) . Tenaillée, l'écriture a « pris cette peur à (son) compte (et) la mort en charge » (*Moi l'aigre* , p. 37) . C'est sans doute la raison pour laquelle, le langage est toujours chez Khaïr-Eddine à la mesure du mal subi et s'impose comme langage insurrectionnel : « ***Je l'ai fouettée, mangée, recrachée*** » (*Moi l'aigre* , p. 37) , annonce l'écriture à propos de l'oeil de la peur/mort. L'acte scriptural se proclame comme tentative violente d'évacuation de l'angoisse de la mort et comme refus de celle-ci.

Dans *Une odeur de mantèque* , l'espace tout entier, y compris celui du texte et de l'écriture se prête à une traversée de la mort et à une confrontation avec celle-ci. L'omniprésence troublante et pesante « d'un mort, cadavre, ancien tueur, vivant irrémédiable, statue » (p. 46) marque cet espace hanté par la mort, où défilent des « processions » interminables (p. 44-45) et qui se métamorphose au gré de l'écriture jusqu'à l'hallucination : « ***On devait voyager, moi, l'homme (et) une femme ? Non ! Il n'y avait avec nous que nous-mêmes***. » (p. 45) .

Dans cet espace, obsessionnellement mortuaire, tout semble se diluer, les contours, les repères perdent toute limite, les éléments deviennent incertains et les êtres sont atomisés : « ***Fallait pour traverser cette eau, s'allumer soi-même ! Sortir de son âme quelque chose (. . .) non seulement son âme. Quelque chose de rond et d'à peu près aussi dur qu'un atome !*** » (p. 45) .

Assimilée à une marche erratique, l'expérience scripturale est sans cesse confrontation avec la mort menaçante, comme la ville et les tombes blanches, rencontrées sur la route (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 71-72) et comme la page blanche qui guette toute écriture. Notons le désir réitéré de « continuer (la) route » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 72) dans un univers où « ***tout n'est que vieille algue pourrie traînant sur une grève de galets couverts de guano !*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 74) , image de la décomposition caractéristique du monde décrit dans l'oeuvre. Aussi, l'écriture s'entreprend-elle comme un rejet de tout ce qui symbolise cette mortelle décomposition et « la route » qu'elle prend est celle de la dissidence.

Animé par une révolte permanente, « je » ne cesse de livrer cette bataille contre les puissances de la mort : « ***(. . .) tout s'amenuisait, mais j'étais là*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 171) . « Je » apparaît alors comme celui qui, intervenant dans cette « ***grave terreur*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 172) , a pour fonction de « ***rendre raison et désir de vie, rythme et silence interne*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 172) . « Je » est aussi celui qui nomme « ***autre chose, une nature qui se remembrait, une vraie vie (. . .)*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 173) .

Au milieu de l'apocalypse, la parole de « je » semble préservée car elle conserve la capacité d'aller hors d'elle, laissant entrevoir un avenir possible pour la parole qui échappe à l'enfermement et à la peur. Rescapé de l'apocalypse, le verbe de « je » reste rattaché à la vie, malgré toutes les tentatives de destruction qu'il a rencontrées sur son long et périlleux trajet.

Habitée par des énonciateurs multiples, ce qui la rend ambiguë, la parole liée au corps et prometteuse de vie, semble ne pouvoir s'inscrire que dans un face à face incessant avec la mort. Ainsi, le récit s'élabore comme parole de défi à la mort, montrant par son processus même d'élaboration laborieuse allant jusqu'à l'extrême de l'illisibilité, cette tentative de conquête de la parole comme acte vital.

Si la mort est omniprésente dans l'écriture de Khaïr-Eddine, c'est parce qu'elle demeure ce contre quoi, elle se pose comme défi : « ***Mais je suis encore là pour toi et quelques autres, mort qui n'as pas su me prendre à temps.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 135) . La nécessité, énoncée par « je » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 134) de ne rien abandonner de soi pour ne pas mourir à soi est celle-là même qui meut le travail scriptural ; l'écriture s'envisage ici comme mouvement et vibration.

Telle est la vision de la mort qui transparaît dans les propos d'Agoun'chich et qui est glorieuse car faite d'honneur, de combat, de justice et de liberté. Le passage relatif à « ***l'Ombre de la Mort*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 66) est ponctué par des paroles prononcées par les deux voyageurs qui sont d'importance car révélatrices d'une double vision des choses.

Celle du « violeur » est faite de terreur, de violence panique, d'inertie, suscitées par le songe tant attendu mais qui se présente sous de mauvaises augures, à travers le cauchemar. « le violeur » refuse le voyage vers « Le Nord mortel » (p. 66). L'apparition de « l'Ombre de la Mort » , ainsi nommée par Agoun'chich (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 66) - alors que pour « le violeur » , la désignation de la mort semble difficile - n'en suscite pas moins d'angoisse et de violence chez Agoun'chich, toutefois, l'angoisse est chez lui génératrice d'action. Agoun'chich est une figure contre la mort qu'il ne craint pas de verbaliser.

Les propos d'Agoun'chich qui incarne, ne l'oublions pas, la légende, résonnent de l'écho d'une voix entendue tout au long de l'oeuvre : « ***Cependant, je marche, je vais, je cours, je cherche sans relâche quelque chose qui me fasse désirer la vie.*** »(*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 66) . Voix d'une voix, celle d'Agoun'chich rappelle dès lors que voyager et écrire nécessite de faire face à la mort. Le créateur n'est-il pas face à la même

terreur, à cette « Ombre de la Mort » qui menace la poursuite du processus de la création et le déroulement du voyage scriptural ?

Or, qu'est la mort telle qu'elle apparaît ici aux prémices de ce voyage ? Ombre ou réalité, pour les deux voyageurs-aventuriers, la mort, c'est tuer ou être tué (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 66) . Toutefois, au-delà de cette expérience propre à leur vie, la mort semble se situer bien ailleurs lorsque Agoun'chich affirme : « ***Je n'ai jamais déserté ma maison ! Ni tué mon amour pour la terre et pour les êtres*** » (p. 66) , répondant alors aux propos du « violeur » : « ***Mais j'ai vu le saint. Il était parmi les cadavres. Il m'a dit de ne pas oublier le pays, de ne pas oublier nos morts.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 66) .

La parole, celle du violeur et celle d'Agoun'chich, rappelle que le double voyage qui s'entreprend - celui du et dans le récit, celui de l'écriture, celui de l'oeuvre, enfin - est à hauts risques. Car, voyager, écrire, c'est affronter ce qui est tapi sous l'écriture et qui y surgit à tout instant - le rêve du violeur qui est en même temps scène d'écriture est là pour le rappeler - , c'est faire face à ses rêves, ses obsessions, ses terreurs, son histoire et son destin avec toutes ses révélations. C'est finalement affronter la mort et maintenir vivant et fort le désir de vie, le désir narratif, le désir d'écriture. Nous sommes là en présence d'une mise à l'épreuve de l'écriture dans cette confrontation aux forces du chaos.

La scène de « l'Ombre de la mort » est donc importante en ce qu'elle réunit « le violeur » , Agoun'chich et « l'Ombre de la Mort » ainsi qu'une présence mystérieuse, très forte, celle d'une voix qui ne cesse de se mêler aux autres. Scène capitale, décisive car il est question à ce stade du récit de continuer ou de rebrousser chemin, dans le voyage et par conséquent dans l'écriture du texte. Faut-il affronter les forces du chaos, aller jusqu'au bout, chercher à comprendre, continuer à « chercher quelque chose qui fasse désirer la vie » ou renoncer ? Agoun'chich, le narrateur(?) , le scripteur (?) ont choisi, garantissant ainsi la poursuite du récit et l'accomplissement de la légende, mettant aussi en marche un processus inéluctable.

Légende et vie d'Agoun'chich - et sans doute toute l'oeuvre de Khaïr-Eddine - se tient au bord d'un désir, poussé à l'excès, à l'affût de quelque chose qui ne vient pas, jusqu'au délire. Serait-ce la quête du point d'équilibre, la cohérence du monde, l'accord entre soi et les autres, évoqué par Agoun'chich (p. 66) , au début du voyage, cette espèce d'harmonie fugitive ? Cette recherche donne, en tout cas, l'exacte mesure de la pensée et du projet qui portent toute l'écriture de Khaïr-Eddine.

Ainsi, la cité dans laquelle pénètrent les deux voyageurs du Sud est lieu menaçant où rôdent « ***des spectres blafards*** » (p. 93) . Or, si les ombres et les visions qui peuplaient la montagne « sudique » n'avaient rien d'effrayant parce qu'elles pouvaient libérer l'imaginaire et indiquer une relation de symbiose avec l'espace de la montagne, ces « spectres blafards » auxquels se mêle « ***un relent de bauge*** » (p. 93) sont la marque d'un espace de mort.

Cette traversée entrevue dans sa longueur, son aridité, sa douleur, semble comme un parcours sans fin, vers quelque chose d'inaccessible. Un tel parcours est symbolique de ce que véhicule le langage. Limite qu'il ne cesse de transgresser, le langage en action dans cette écriture la fait surgir comme « absolue limite » . On découvre « ***le lien du***

langage à la mort au moment où il figure le jeu de la limite et de l'être. »[574] . L'écriture est bien expérience des limites, confrontation avec la mort, découverte de soi qui suppose cette mort/naissance à soi.

Se pose aussi la question de l'exil par rapport à la terre, à l'identité et à soi, ainsi que les risques qu'il contient. Agoun'chich décide de prendre le risque en poursuivant le voyage. L'exil ainsi décidé est en quelque sorte une forme de combat contre la mort, c'est une épreuve.

Le voyage au coeur de l'imaginaire est aussi une mise à l'épreuve car il mène le voyageur à la confrontation avec la mort. Celle de la soeur ressurgit dans le désir d'Agoun'chich de la revoir en ce séjour « des âmes régénérées » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 85) . Cependant, il découvrira qu'un regard échangé avec la mort est totalement périlleux : « ***Car si tu la revoyais, tu deviendrais fou et tu perdrais le chemin du retour.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 85) . C'est aussi pour cette raison que tout s'évanouit aux abords du « lac sombre » (p. 86) , autre séjour des morts. La disparition de la jeune fille en « une boule irradiante » (p. 86) qui l'avait introduit dans cet univers parallèle, marque la fin de cet instant où la pensée magique s'est inscrite dans la fluidité du vécu.

Ambiguïté et revanche de la fiction sont au coeur même de la vie d'Agoun'chich, dans ce qui a contribué à sa légende et à son nom. Ainsi, c'est la puissance magique et libératrice du masque qui déjoue la mort - plus loin, le caïd Ighren échappe à ses ennemis en se déguisant (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 101) - crée la légende et la vie, comme l'art de conter ; triomphe de l'imaginaire ! Agoun'chich est un être qui se situe dans ce trouble entre l'être et le non-être.

Il est à la fois dans un univers particulier, celui du Sud pris entre histoire et mythe et hors de celui-ci, en pleine marginalité, en totale rupture. Notons que le narrateur le désigne dans cette scène par son prénom, le rendant ainsi plus familier, plus intime, à un moment où il le fait basculer dans l'imaginaire du masque, dans l'étrange. Décidément, l'écriture s'inscrit résolument dans « la légère fissure » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 24) qui annonçait la légende promise ! Par le procédé du glissement, l'apparition de l'insolite, par la mise en place d'« ***une esthétique de la surprise*** »[575] qui reste en rapports étroits avec celle de la métamorphose et de la contestation-destruction, l'écriture s'affirme ici dans sa volonté subversive, cultivant le désordre esthétique.

Or, la légende va évoquer la lente agonie de la culture du Sud à travers la figure d'Agoun'chich qui ne va pas cesser d'évoluer dans un naître-mourir jusqu'à la disparition finale. Vivre, c'est apprendre à mourir, l'écriture va rendre compte de la mort des choses et des êtres comme accomplissement. Vivre, c'est devenir mais devenir, c'est disparaître : tel est le parcours d'Agoun'chich et de l'écriture dans la lente mort à soi. « ***On raconte encore de nos jours que ce pays existe et que, au cours du grand cataclysme, les gens qui vivaient là ont été engloutis par le sol mais on ajoute aussitôt qu'ils ne sont pas morts et qu'on peut entendre leurs voix et les cris de leurs animaux quand***

[574] Michel FOUCAULT. *Critique* , n° 195-196, août-septembre 1963, p. 764.

[575] Jean BURGOS. Op. cit. p. 35.

on passe à proximité. » (*Légende et vie d’Agoun’chich* , p. 22) .

L’écriture va rendre compte de ce processus de transformation lié à la mort et qui est au principe même de l’oralité. Ainsi se dégage une fertilité de la mort, à l’origine même du récit et dans le pouvoir d’engendrement de l’écriture. Que ce soit la lente agonie du Sud évoquée dans la première partie du livre, celle du passé individuel du narrateur de cette première partie ou encore la mort de la culture et des légendes, « Eternelle rupture » , « fissure » ou « tronc d’arbre mort » , la mort est inévitablement mouvement vers quelque chose. C’est ainsi que les ancêtres évoqués « ***balisent de leur fantastique lumière la route obscure et tortueuse*** » (*Légende et vie d’Agoun’chich* , p. 20) .

Tous les personnages ont un lien constant avec la mort, partie intégrante de leur vie. Ils meurent tous d’une mort violente et héroïque. L’écriture ne tente-t-elle pas de saisir comment surgit la mort ? Elle va jouer, en quelque sorte de la provocation de la mort comme élixir de vie. C’est dans le savoir mourir que va se dérouler le récit qui retrace des événements chargés d’un potentiel de mort.

Or, le savoir mourir est aussi celui de la parole en acte. Tout le récit de *Légende et vie d’Agoun’chich* va se déployer par rapport à un invécu que représente aussi la mort et que figure symboliquement le voyage vers le Nord qu’Agoun’chich ne connaît pas, lieu de son mourir à soi, lieu aussi de la mort-accomplissement du récit qui inscrit son propre parcours à la fin du livre : « Tiznit, Rabat, Casablanca » (*Légende et vie d’Agoun’chich* , p. 159) .

Si la pensée et l’esthétique de Khaïr-Eddine sont dominées par le chaos et la mort, on peut dire que l’un et l’autre sont en lien avec un imaginaire où se pose la question de la métamorphose. Les morts-renaissances successives du texte sont là pour illustrer ce phénomène. Le chaos et la mort sont perçus du point de vue de leur pouvoir de transformation. La mort provoque souvent un changement dans le discours du narrateur et de ce fait le régénère à un moment d’impasse et d’anéantissement entraînant une frénésie langagière, comme le montrent *Le déterreur* et *Une odeur de mantèque* .

Le texte semble trouver un mode d’expression dans l’évocation de la décomposition et du pourrissement de tout. Marquée par un onirisme angoissant, la parole semble combler les béances terrifiantes laissées par le cataclysme inaugural qu’elle ne finit plus de nommer.

L’imaginaire ouvre alors à « je » les « univers parallèles » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 45) . Tout y apparaît et disparaît de façon inexplicable, où le temps et l’espace sont réduits à néant, où l’être métamorphosé en « homme-poisson-chien » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 44) est transfiguré par la mort en « entité libérée » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 46) .

« Cette étrange pérégrination » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 164) à laquelle s’apparente le trajet de l’écriture conduit « dans les arcanes de la mort » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p.166) qui ronge « les racines inertes de l’Histoire » des hommes et de la terre et où « tout vira au bleu-vert »(*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 162) , laissant « le corps sans réminiscence » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 166), vers cette exigence : « Il faut que ça change ! »

(*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 167) .

L'irréel et la fantasmagorie marquent ces textes où l'écriture erratique procède à une sorte de descente et de fouilles où réapparaissent toujours les mêmes scènes de fuite[576], des visions cauchemardesques : « J'étais une porte » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 129) , de réification : « ***Un enfant s'interposait entre nous tel un produit pharmaceutique***. » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 129) , de folie et de mort : « ***Dehors, c'était la folie. Un nom qui erre, zigzague, frétille, éclate, s'arrête, reprend du terrain, stagne, se redresse pupille au poing, accroche des obstacles dangereusement dissimulés alentour, se précipite et racle dans un hurlement qu'il est seul à entendre l'énormité des lumières givrées de son imagination reptilienne dont il ne se souvient que par bribes (. . .)*** » (*Histoire d'un Bon Dieu* , p. 130).

Or, si l'oeuvre de création est lumière, jaillissement et triomphale victoire sur soi et les éléments, elle peut être aussi plongée dans « ***les ruisseaux et les sanies (dans) la ténèbre du monde*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 47) , terrible lutte intérieure : « ***Et chaque fois que tu veux en savoir plus long, des monstres acerbes sortent des ridicules habitudes qui te soutiennent, tentent de t'assassiner, sont là en vue de t'interdire d'acquérir la peau ancienne qui fleurit dans tes gènes, te mène à loisir vers le rêve ou vers la déchéance, anneaux noirs cassant dans ton corps les aigres êtres qui te propulsaient.*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 47) .

Opère alors l'imaginaire du bestiaire hanté par la mort, comme dans la « ville zoologique » (*Agadir* , p. 38), d'où « je » n'a pas « réussi à en sortir. » (*Agadir* , p. 39) et qui génère un dire où l'on glisse d'une réalité à une autre : « ***Le papillon était assis sur un rubis au fond d'un cratère. Mon père l'allaitait. Tout mon corps servait d'outre à lait***. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 59) . Travaillée par cet imaginaire, « l'écriture raturée d'avance » se plaît à troubler le sens jusqu'à plonger le texte dans une extrême étrangeté : « ***J'ai visité la maison souterraine. Le sol s'est refermé au-dessus de moi. Je n'ai pas dit sésame (. . .) J'ai tenté de sortir de la demeure en la hissant***. » (*Agadir* , p. 37).

Le récit bascule dans un lieu d'étrangeté refoulée, « ***Nous n'acceptons pas d'étrangeté ici*** » (*Agadir* , p.38), d'intériorité interdite, « ***Je suis à l'intérieur côté défendu de la ville zoologique*** »(*Agadir* , p.38), d'animalité première où le fantastique côtoie le merveilleux parodié (*Agadir* , p.37-40), univers où les animaux remplacent les hommes, à moins que ces derniers ne soient animalisés. Le lecteur est ainsi projeté dans une intériorité de plus en plus confuse, l'imaginaire du bestiaire rendant le texte monstrueux dans sa multiplicité et sa difformité. L'écriture est alors brouillée par l'intrusion du fantastique, l'ambiguïté, l'hésitation et l'incertitude qui lui sont liées[577].

Le bestiaire qui fait partie de l'univers familier de cette figure de la montagne sauvage qu'est Agoun'chich introduit une présence inquiétante. Ainsi, la scène qui se déroulaient au village du caïd, lors de la fête donnée en l'honneur des arrivants (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 120) montrait une bande de chiens féroces qui « ***attendaient qu'on***

[576] Notamment d'un couple dans *Corps négatif* et *Histoire d'un Bon Dieu* .

[577] Voir Tzvetan TODOROV. *Introduction à la littérature fantastique*. op. cit.

leur tournât le dos pour emporter un bouc entier, mais comme on veillait, un gourdin noueux à portée de la main, ils se contentèrent d'entrailles luisantes et de bas morceaux. Ils raflèrent ce butin médiocre en grondant furieusement, puis ils gagnèrent la rocaille. » (p. 120) .

Cette vision rejoint celle des « bêtes fauves » (p. 131) que représentent pour Agoun'chich les agresseurs de son pays, ainsi que le réquisitoire contre l'Occident que profère le narrateur (p. 131-132) , de même qu'elle renvoie au festin sinistre auquel se livrent ***« les vautours qui s'étaient donné rendez-vous sur leur charogne*** » , les chiens « ***disputant violemment aux rapaces des lambeaux de viande sanglante*** » , les corbeaux qui « attendaient que les chiens et les vautours se fussent gavés pour se jeter à leur tour sur les dépouilles. » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 133) . Ici le bestiaire est mis en avant pour exprimer une certaine vision du monde et de l'être. Celle-ci reste rattachée à la mort perçue ici à travers ce que l'écriture nomme « le banquet macabre » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 134) .

L'imaginaire du bestiaire et l'esthétique de la métamorphose rejoignent très souvent chez Khaïr-Eddine l'image de la mort-putréfaction, vision très récurrente où le corps mort-vivant, à la fois cadavre et corps vivant rend la présence de la mort dans la vie. L'image du « ***corps gros comme un âne en putréfaction*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich*, p. 65) - que l'on trouve déjà dans *Le déterreur* - est annonciatrice de la mort à venir, notamment celle de la mule d'Agoun'chich.

Or, la décomposition et la putréfaction sont aussi porteuse de fertilité et donc de vie, constituant en cela un imaginaire de l'organique, fondamental dans l'écriture de Khaïr-Eddine. La figure symbolique d'Agoun'chich s'inscrit dans le champ scriptural comme figure rebelle, épique dont la vie prend place dans la mort même. Nous dirons alors qu'Agoun'chich est un être symboliquement, plusieurs fois mort avant même que d'être né.

En effet, le desperado est mort pour ses ennemis qui assassinent sa soeur par méprise - soeur qu'il va porter en lui comme corps mort et qui justifie tout le récit, illustrant ainsi l'idée que tout homme porte en lui « la femme disséminée » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 79) - . Agoun'chich est mort dans et par son nom berbère : « tronc d'arbre mort » - ainsi, ce qui meurt en lui, c'est une forme d'identité inscrite dans le nom même - . Or, cette mort-là est aussi résurrection car le tronc d'arbre en question va renaître à travers *Légende et vie d'Agoun'chich* [578] .

La mort/renaissance se place au coeur de l'écriture, de là, sans doute cette « présence démembrée » (*Une odeur de mantèque* , p. 82) qui donne un sens à la parole de l'inachevé, semblable à ces « sauterelles que les femmes enfilent dans de longues épines de palmier-dattier » (*Une odeur de mantèque* , p. 82), image arrachée à la mémoire, symbolique du cycle de la vie-mort-vie. C'est bien ainsi que fonctionnent la parole et le texte qui se nourrissent du principe même qui les menace, disparaissant par le processus qui les fait naître. Ainsi, de la lente décomposition de la mémoire et du discours, le texte en « décombres » à l'instar de l'espace, fait parfois surgir des

[578] Abdelkébir KHATIBI parle dans *Triptyque de Rabat* d'écrivain inventif au sens de non identifié par ses contemporains. La non-identification, c'est faire le mort, être masqué, en un désir de clandestinité mais en même temps, il laisse des traces derrière lui.

fulgurances, des images intenses de mort mais aussi de vie.

Dès lors et tel est le sens d'*Agoun'chich* , en tant que « tronc d'arbre mort » , à la fois vide et absence du langage, ce sur quoi il s'édifie aussi, apparaît le pouvoir de métamorphose du langage. Cette métamorphose est renaissance, celle du mythe, celle de la légende, celle de la parole tout simplement, « ***dire autre chose avec les mêmes mots, donner aux mêmes mots un autre sens***. »[579] . N'est-ce pas là le propre même de la littérature quand elle travaille à partir de la faculté du langage de s'absorber en sa propre absence, de s'abolir ? C'est aussi, comme nous l'avons vu à maintes reprises, le principe même de la parole et à travers elle de l'oralité.

Cette pensée et cette esthétique se nourrissent ainsi d'un matériel onirique servant de source d'inspiration féconde, vitale et permanente. « ***Je suis toujours demeuré celui qui n'honore que l'Ombre, les choses fugitives et inaccomplies***. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 75) . Il y a là tout le paradoxe d'une oeuvre créatrice qui se situe bien dans ce « monde interférent »(*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 79) , à l'interstice des contrastes là où se faufile la sensibilité toujours en éveil du poète.

La pratique du langage chez Khaïr-Eddine conduit à la recréation de l'univers, à la construction d'un monde, à une véritable invention mythique. « ***Le mythe existant n'est pas celui d'un recouvrement d'origine mais d'existence future*** » [580]. Dans son avancée *Agadir* s'achemine vers un éclatement du texte après une ultime confrontation de « moi » avec lui-même à travers la figure ancestrale du « vieillard » (*Agadir* , p. 139-142). Celui-ci est porteur d'une parole salvatrice : « Je te libère par la parole car je ne pourrai pas t'accompagner » (*Agadir* , p. 141), qui dit en même temps l'échec et l'espoir, parole ouverte, acceptée par « moi » et intériorisée.

Le poème, unique bagage : ***« Je partirai avec un poème dans ma poche, ça suffit.*** » (*Agadir* , p. 143), constitue alors la forme privilégiée de cette parole restructurante et fondatrice d'un « je » , jusque-là en dérive mais qui trouve dans cette parole poétique une force unifiante, créatrice et de projection dans l'avenir : « ***Je vais (. . .) ailleurs*** » (*Agadir* , p. 143). Si auparavant, la confusion et l'incohérence étaient l'aspect dominant du texte, celui-ci formule de façon claire dans son projet final, son choix d'une parole ouverte sur l'ailleurs, tout en s'inspirant de l'ancestral.

L'acte poétique consiste alors à libérer l'expression verbale de toutes les règles formelles pesant sur elle, pour en faire surgir un contenu originel et authentique, saisi à la source même, à l'état sauvage. Entre « c'est le matin » (*Agadir* , p. 9) et « l'aube » (*Agadir* , p. 143) s'installe le récit d'*Agadir* dans une atmosphère de naissance commune. Ainsi, le langage lui-même devient un événement, le flux des mots révèle sa nature authentique. Rien n'existe avant lui, si ce n'est l'absence de sens.

Mouvement giratoire de l'écriture qui a ainsi accompli son oeuvre de destruction/construction et qui garde malgré les entrelacs, les illusions et les mensonges qu'elle recèle[581] des potentialités régénératrices et prometteuses. L'écriture de

[579] Michel FOUCAULT. *Raymond Roussel* . op. cit. p. 124.

[580] Nabile FARES. op. cit. p. 202.

Khaïr-Eddine révèle une fois de plus que les mots ne sont pas l'autre face des choses, mais qu'ils sont en eux-mêmes une réalité.

Agadir montre que l'oeuvre de Khaïr-Eddine mène cette expérience loin de la conception représentative du langage pour laquelle l'ordre des mots et l'ordre des choses s'équivalent. Surgit une mise en perspective du langage, dans laquelle les mots sont aussi des choses qui se métamorphoseraient l'une dans l'autre.

Dialectique, ambiguïté, construction et déconstruction, résistance et mort sont au coeur de cette puissance de l'écriture qui porte le désir narratif qui est aussi désir de vie contre la mort. Le processus déclenché est alors puissance destructrice et force structurante. Voilà qui donne un sens à cette quête formulée par Agoun'chich « ***Ce qui importe, ce qui prime tout le reste, y compris ton existence et la mienne, c'est l'accord qu'on passe ici ou là, de temps en temps, avec soi-même et avec les autres. . . Cette espèce d'harmonie fugitive qui vous condamne à vivre ou à périr.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 66) . Il nous semble que dans cette recherche, se révèle aussi la puissance du dire, celle de la parole d'Agoun'chich, agissante face à la menace de la mort.

Cette parole scripturale va ainsi s'attacher à sortir de l'oubli et de « ***l'histoire subvertie par des émergences antagonistes et reconquise au profit de dynastes dominateurs*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 24) , une part détruite par cette histoire amnésique, celle de l'identité perdue, de cette « mer intérieure » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 22) rebelle, insoumise et revendiquée, restaurée ici par l'écriture dans le mystère de son nom, de son pouvoir, de sa grandeur et de sa destruction décidée, pour se la réapproprier et la faire exister.

Le retour du mythe se ferait sous forme de morcellement d'histoire. Or, le nom même de l'ancêtre fondateur « Oufoughine »[582] montre qu'exister implique cette sortie de soi, qu'évoque Sartre et inscrit l'« ***Eternelle rupture commencée par une brisure décisive*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 23) que symbolise le cataclysme, naissance violente, présents ici, comme dans toute l'oeuvre de khaïr-Eddine.

C'est à le rappeler que s'attache l'écrit mobilisateur en affirmant « ***les ruptures, les saluts qui portent très haut*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 73) . S'effectue alors un sursaut où l'écriture retrouve le dynamisme qui l'anime habituellement chez Khaïr-Eddine. Elle se charge d'une énergie nouvelle après tous les ratés qu'elle a subis jusque-là : « ***Nous ne voulons rien rétablir mais donner une voix neuve à ce que nous considérons digne d'émerger de ce cloaque*** ! » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 74). Voilà qui précise le sens de l'écriture dans son désir, son élan vers une parole qui viendrait du corps et porté par l'imaginaire : « ***les plis de chacun conservent une ardoise ancienne (où) il y a marqué partout (la) rupture et (la) déchéance ! »*** (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 74) .

Or, c'est bien dans la puissance esthétique d'un imaginaire nourri par le « sudique »

[581] « Je leur raconterai des choses belles et fausses...Je serai considéré grâce à mes mensonges » (p. 142-143) .

[582] En berbère : « ce qui sort de quelque chose » .

que puise l'écriture de Khaïr-Eddine. Cet imaginaire est porté par la force de la pensée magique, mais aussi, la capacité mobilisatrice de la légende qui va, à l'instar d'Agoun'chich, jusqu'au bout d'elle-même.

Ainsi, l'écriture met en présence un lieu, saisi entre son passé glorieux, son présent incertain et son avenir menacé, entre un réel hésitant et problématique et un imaginaire de plus en plus grandissant et envahissant, au point de devenir un lieu si mythique, si inventé qu'il n'est plus localisé. C'est tout ce processus de transformation de l'espace concret et organique en Sud mythique et légendaire, transfiguré par l'imaginaire qui est à l'oeuvre dans l'écriture des premières pages de *Légende et vie d'Agoun'chich*.

Si l'espace est un creuset d'images suscitant la génération du texte, son expression par l'écriture va donner lieu à une constellation d'images et à une représentation multiple. Source de la fonction créatrice, il est à son tour investi par l'imaginaire et d'objet contemplé devient par cette investigation objet transformé. Ainsi, l'écriture de l'espace « sudique » laisse apparaître une double construction dans la composition même du livre entre l'évocation par le discours d'un Sud actuel et réel (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 9-21) et celle par le récit de la légende d'un Sud ancestral et imaginaire (p. 22-158) , introduit par le rituel « Il était une fois » (p. 22) . Cette double construction textuelle s'accompagne aussi d'une double représentation du lieu.

Espace concret et organique, le Sud se manifeste dans l'oeuvre par ***« son caractère géographique unique (qui) le différencie nettement des terres du Nord. À mesure que l'on s'en approche, il s'annonce géologiquement.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 9) . Caractère unique de ce lieu qui inscrit sa différence et surtout, dimension géologique de cet espace dont la description physique annonce déjà le glissement vers l'imaginaire : « ***Tout est à l'échelle cosmique en ces lieux où la géologie et la métaphysique se mêlent en de multiples images qui vous laissent en mémoire une marque indélébile comme le sceau magique de la sérénité blanchie par les souffles purs de la genèse.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 18) .

C'est le même imaginaire « sudique » qui incite les deux voyageurs à venir chercher dans le sanctuaire : « ***une idée précise de leur destin*** » (p. 55) à travers « un songe favorable » (p. 57) . Ainsi, l'imaginaire est prise en compte de ce qui va advenir. Le voyage vers le Nord, « ***aventure autrement périlleuse*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 55) suscite le besoin de rêve comme maîtrise de l'avenir. Un tel projet de voyage génère la nécessité du songe pour conjurer ce qui s'annonce déjà comme « ***une écriture sinistre tracée par les doigts inexorables de ces deux diables. . . et d'autant plus incrustée dans les mémoires qu'elle suscitait autour d'elle des images de mort.*** » (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 56) .

Le propos de l'écriture est bien de narrer cet univers et les légendes qui l'habitent. Elle semble elle aussi jeter un dernier regard, à l'instar d'Agoun'chich, sur ce monde qui s'en va dans un flux engloutissant, à la fois marche du temps et de l'histoire et cataclysme naturel. Aussi, la dernière image rendue du Sud l'est dans une dimension mythique expressive de l'idée que l'écriture cherche à faire passer ici, celle d'un monde englouti mais aussi de la force de l'univers et de la nature « sudiques » « ***Toute la nature s'engourdissait d'un bloc et l'on entendait des craquements sinistres au fond des***

gorges. Des vents violents balayaient le flanc des pics menaçant de déloger les roches les mieux scellées. Les grandes tempêtes duraient parfois des semaines ; elles arrachaient comme de vulgaires fétus les palmiers majestueux qui jalonnaient les oueds. Elles s'accompagnaient de pluies diluviennes qui emportaient tout sur leur passage. Les maisons de terre s'écroulaient, les arbres flottaient sur des torrents impétueux, mêlés aux cadavres des hommes et des bêtes » (*Légende et vie d'Agounchich* , p. 139-140) .

Double symbolisme de la destruction et de la régénérescence qui rejoint celui, maintes fois constaté, de l'écriture. L'écriture du flux et du courant souterrain situe le phénomène naturel dans un contexte symbolique et la description se confond avec la légende par le gigantisme de la vision restituée. L'envoûtement opère, la fascination prend toutes ses puissances et l'écriture mythique s'impose par là même. L'événement possède une structure cachée.

Cette vaste image de la nature en hiver se déploie en légende pour symboliser un monde en situation d'engloutissement où les êtres sont voués à n'être plus que des cadavres. Le monde à venir ne ressemble en rien à celui qu'Agoun'chich laisse derrière lui sans vraiment le perdre, puisqu'il part avec pour bagages essentiels les légendes et les croyances qui se rattachent à cet espace. Or, cette légende qu'il incarne, notamment par son choix d'être un « ***errant magnifié par des visions sans borne.*** » (p. 138) est force protectrice dans un monde qui se transforme.

Cet effacement de l'espace « sudique » contient dans sa démesure même les germes de l'originel, du génésique. Se superpose une sorte de sens second et tout ce qui y advient a un sens plus ou moins caché. Par le symbolisme de l'eau, s'effectue la promesse d'une renaissance-résurrection. Au moment où le récit touche à sa fin, n'est-ce pas rappeler quel était le désir de l'écriture, à travers son propre désir narratif : faire renaître la légende et restaurer ce mythe dont il est dit : « ***Il ne resterait d'eux qu'un mythe vague et fugitif impossible à reconstituer (les pièces maîtresses du puzzle de leur existence auraient depuis longtemps brûlé comme autant d'archives redoutables) . »*** (*Légende et vie d'Agoun'chich* , p. 135) ?

Il nous semble que c'est en étant porté par une pensée et une esthétique identiques, pourchassant la pensée du système tueur, que *Mémorial* travaille à l'effondrement des forces destructrices et à l'étranglement des systèmes par la mise en scène de la lutte que leur livrent les forces de résistance et de libération :

« les maillons des chaînes se brisent (. . .)
se brisent à la médiane de l'interlope (. . .)
alors les endorphines déchaînèrent
en ses multiples corps
la ruée vers son être informe ;
des ancêtres masqués huèrent
l'ordonnateur des décrets, (. . .)
le Génie endémique les fourvoya,
loin de toute raison ;
les transplanta comme
s'il y eût eu en eux un formidable

foudroiement (. . .) » (p. 24) .

La dimension spatio-temporelle, la présence élémentale, en particulier le feu, les puissances telluriques, les phénomènes naturels, un bestiaire fantastique nourrissent ainsi cette pensée de la trace, développée notamment dans *Mémorial*, travaillent la langue, le rythme et les images de cette poésie cosmique qui puise dans le terrien, le biblique et le mythique, sa propre profondeur pour rendre compte de l'opacité de l'être que la pensée du système et de l'absolu ne peuvent réduire. Dominée par la force du mythe à l'oeuvre dans la cosmogonie ou l'évocation des grandes figures de l'histoire humaine, l'écriture poétique jaillit des sources de l'humain dans sa relation/fusion avec la matière dans laquelle s'inscrit aussi l'histoire de l'Homme : « ***l'être-ici, en toi, terre/flagellée par le Néant, /par les doutes et les redoutes (. . .)*** » (*Mémorial* , p. 37).

Ainsi, l'imaginaire est ici créateur de lieux communs. La pensée de la trace dessine et met en relation ces lieux communs par l'imaginaire de l'identité-relation, éclairant la dimension multiple de l'être qu'incarne cette « ethnie réelle » (*Mémorial*, p. 57) vers laquelle chemine le poème. Cette poétique de la relation, qui rejoint celle de l'oralité, où la fonction de l'imaginaire pousse à concevoir la globalité insaisissable de ce chaos-monde, est valorisation de la propension au changement. Elle s'inscrit contre les figements dans des essences ou des absolus identitaires qui sont alors balayés par le souffle indomptable et irréductible du monde qui anime la poésie de *Mémorial*.

Tel semble être le propos de *Mémorial* qui saisit « ***dans le froissement des robes de la nuit plantureuse (. . .) de la nuit somptueuse/où s'infléchit le poids de ta couronne, Ishtar.*** » (p. 53 et 57) , la complexité et l'irréductibilité de l'être, inscrit dans une vision universelle et essentielle, perçu en une pensée transculturelle. L'infini éclatement et répétition à l'infini des thèmes du métissage, du changement et de la multiplicité sont autant d'enrichissement de l'imaginaire.

À la fois réceptacle, creuset, les mots deviennent gardiens et pourvoyeurs de ce qui est menacé de disparition. Autrement dit, c'est dans la transmission, la répercussion, la tradition au sens étymologique, latin du terme, que s'inscrit le projet scriptural, même si l'oeuvre de Khaïr-Eddine est toute en ruptures et fragmentations.

Il est bon de noter ici que la conception de l'écriture analysée à travers le fonctionnement du texte et les éclairages qu'il donne parfois de lui-même ne se confondent pas avec une vision conservatrice et sclérosée de l'idée de transmission, de tradition mais s'entendent bien dans le sens de mouvement vivant, de présence dynamique, de chose en train de se faire qui se situe dans un perpétuel devenir que rend bien ce credo de « je » : « ***Tout ce qui est en toi doit subsister pour donner lieu aux ondes*** » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 134) . Voilà qui est au principe même de l'oralité telle qu'elle est étudiée ici. Tel est bien le travail incessant de l'écriture qui tente de faire « subsister » en elle, les images d'un univers enfoui en soi, « capables à elles seules de donner des textes miroitants »[583].

Du corps à l'imaginaire en passant par la mémoire, ce troisième volet de notre travail s'est fait progressive investigation d'une expérience littéraire qui montre que si l'écriture

[583] In « Le retour au Maroc » . op. cit. p. 13.

de Khaïr-Eddine porte au plus profond d'elle-même une pensée et une esthétique marquées par l'oralité, celle-ci est loin de constituer un enfermement dans le singulier et le spécifique mais construit de bien des manières des passerelles avec l'universel.

L'oeuvre de Khaïr-Eddine rejoint ainsi la littérature, notamment maghrébine, inscrivant son engagement par rapport à la réalité humaine, la plus lointaine et la plus universelle et aussi la plus proche et la plus spécifique, dans la singularité, l'écart, la différence, la rupture, et « cette étrangeté féconde, dans un dialogue avec ce référent qui serait impossible depuis l'intérieur d'une clôture sur l'identique. Véhicule majeur de définition de l'Identité, la littérature ne vit que dans un vacillement des identités et de leurs marges. Toute délimitation rigoureuse des frontières signifierait la mort des champs culturels ainsi artificiellement délimités et enclos. »[584]. L'oeuvre de Khaïr-Eddine est le lieu même de cette dialectique, pointée ici.

[584] Charles BONN. « L'érotique du texte, la différence et l'étrangeté » in *Imaginaire de l'espace et espaces imaginaires*. Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Casablanca I, 1988, p. 142.



CONCLUSION

Ce travail n'entend pas être une étude exhaustive ni de l'oeuvre de Khaïr-Eddine, ni de la question des rapports entre oralité et écriture en littérature maghrébine. L'approche proposée est bien une lecture par laquelle nous avons pu entrevoir un certain nombre d'éléments mais le mystère de l'écriture reste entier.

Ainsi, au début de la présente étude, nous nous interrogions sur l'impact de l'oralité sur les stratégies scripturales dans l'oeuvre de Mohammed Khaïr-Eddine. Partant d'une saisie de l'oralité qui englobe aussi bien les dimensions anthropologique et linguistique que symbolique et esthétique, nous avons tenté de montrer comment celle-ci est à l'origine d'un projet de renouvellement scriptural et littéraire. Forme nouvelle et déroutante, cette écriture tend à renverser des habitudes de lecture.

Aussi, notre propos fut-il de présenter une approche de l'oeuvre de Khaïr-Eddine, soucieuse de privilégier tout d'abord les stratégies scripturales par lesquelles l'écriture fraie son chemin vers une esthétique qui se veut à la fois contestataire, en révolte contre les normes traditionnelles et résolument novatrice.

C'est dans les formes scripturales, et non en arrière de ce qu'elles paraissent dire, ou à un autre niveau, que la première partie de ce travail a entrepris la recherche de l'esthétique produite par la littérature telle que pratiquée par Khaïr-Eddine et non celle qui, plus ou moins à son insu, la produit.

Fort de l'idée que le contenu n'est rien en dehors des figures de sa manifestation, celui-ci concordant avec ces figures, telles qu'elles se réfléchissent dans le mouvement

qui les engendre, ce travail s'est mis en quête du processus qui s'élabore dans l'organisation textuelle et par lequel l'oeuvre fait jaillir une écriture différente.

Aborder la production littéraire de Khaïr-Eddine à travers les stratégies scripturales mises en place par l'oeuvre elle-même constituait un moyen d'accéder aux textes qui la composent, d'être attentif à ce qu'ils proposent en tant qu'écrits. Il s'agissait de confronter le corpus textuel à son propre champ scriptural, à sa mise en oeuvre qui détermine sa spécificité.

Cherchant à suivre les contours de cette oeuvre si ouverte à toutes les possibilités, nous avons essayé d'en dégager la force dynamique, contenue dans les termes choisis : protéiforme, métamorphoses et mouvements.

Nous nous sommes ainsi efforcée de comprendre comment la pratique scripturale de Khaïr-Eddine privilégie le texte dans une perspective transgénérique. Mettant l'accent sur l'hétérogénéité du corpus proposé, la notion de texte contient le brouillage des genres et le caractère multiforme de l'oeuvre vue en tant que somme et expérience de création, un lieu et un objet qui change et enfin, un travail de l'écriture.

Il s'agissait dès lors de rendre compte de quelques-uns des aspects les plus marquants d'une oeuvre qui s'est écrite tout entière contre les dogmes, notamment littéraires, qu'elle stigmatise à la fois dans sa vision du monde, son élaboration et sa pratique.

L'écriture devient alors dé/figuration en ce qu'elle ne cherche pas le figuratif et le représentatif, se nourrissant plutôt, de façon anthropologique de tout ce qui relève de la difformité et de la monstruosité. Donnant à voir ses manques, l'écriture introduit une faille abrupte où s'évanouissent les formes pures.

Nous avons tenté de montrer comment le principe de fonctionnement du récit : construction/déconstruction est au coeur de la figure sismique récurrente et centrale dans l'écriture de Khaïr-Eddine qui fonde l'oeuvre depuis *Agadir*. La figure du séisme instaure le texte comme lieu d'affrontement. À la fois multipliés, démultipliés, les récits éclatés apparaissent comme une stratégie de survie de l'écriture, véritable champ miné par de multiples pièges. Celle-ci s'accomplit à travers son dire éclaté, dans la simultanéité et l'instantanéité, auto-générant sa propre identité formelle.

Dans ce fonctionnement, les pièges du sens qui surgissent conduisent à la problématique de la parole dans son rapport avec la culture et l'identité premières, faisant toucher du doigt ce qui semble constituer un noeud essentiel de l'oeuvre et de l'expérience scripturale de Khaïr-Eddine.

Tous les textes analysés crient une impossibilité que l'écriture cherche pourtant à détourner en même temps qu'elle la nomme. C'est alors que les formes scripturales traversées par les questions de perte et de quête et par là même rendues incertaines, mêlées, inattendues, tendent à exprimer une recherche, un désir liés à celui de la parole.

Animée par des pulsions contradictoires, l'écriture chez Khaïr-Eddine se dessine en mouvement narratif toujours en expansion, repoussant toute forme narrative figée. Même dans ses piétinements, le champ récitatif aspire à l'ouverture et à l'existence. Puissant est le désir de perpétuer le récit et la parole ! Fuyant, insaisissable, il prend forme et réalité.

La violence qui l'habite en fait l'expression de la mouvance et de la vie.

L'oeuvre comme « lieu fermé d'un travail sans fin » dégage un infini de l'oeuvre exprimé chez Khaïr-Eddine à travers la thématique de l'errance et de l'exil et du « toujours recommencé » . Ainsi, s'élabore et s'organise le texte dans le dynamisme des formes non statiques, ni arrêtées, analogue à celui de la vie, en un procédé qui semble retarder la fermeture de la création sur elle-même, la fin de l'oeuvre réalisée, tant celle-ci reste liée à la vie du créateur, sans doute.

Dans notre investigation de l'oeuvre de Khaïr-Eddine, nous avons tenté de suivre les mouvements de cette écriture à travers quelques aspects qui les constituent comme tels et dans lesquels se traduit la difficulté de mettre en forme une matière « archaïque » présente malgré tout. Celle-ci demeure confrontée à un désir ambivalent, d'expression et d'irréprésentation étayé par « la guérilla » et la non-écriture.

Transgressant les interdits de tous ordres et les convenances littéraires, reculant sans cesse les bornes du dicible, traversée par des mouvements contradictoires, l'écriture oeuvre ici à sa propre remise en question, provoquant le séisme au lieu même de son fondement.

Ainsi, « la guérilla linguistique » renvoie non seulement à une pratique textuelle, à un usage subversif de la syntaxe et à une problématique de la langue qui cachent un rapport au langage mais aussi à un projet littéraire et à la mise en place d'une esthétique où le sens et l'identité sont certainement en jeu.

Le questionnement tenté ici nous a permis de comprendre qu'au-delà d'une lecture qui a toujours interprété ce slogan propre à Khaïr-Eddine, en termes de contestation politique, d'agression et de subversion de la langue française, peut être envisagée une analyse de « la guérilla linguistique » placée dans le champ d'une mise en question de la création verbale. Émergeant dans l'espace même du dire qu'elle entend livrer à la violence du corps et du désir, « la guérilla linguistique » dérègle la langue, en faisant de celle-ci le lieu dialectique d'une esthétique du langage.

Or, cette esthétique fondée sur la violence la plus extrême est sous-tendue par une dimension autre qui conduit au désordre de l'écriture. « La guérilla linguistique » est alors invention d'un langage, objet détruit-reconstruit, qui se débat avec « le corps négatif » et la tyrannie de la langue. Ici, le geste du « creuseur d'abysses », « déterreur » de formes et de styles, qu'est le poète-guérilléro, s'effectue à même la chair des mots, à même le corps de la double langue, pour en extraire une parole en « perpétuelle dépossession » , à l'instar du corps. « La guérilla linguistique » serait ainsi l'acte par lequel l'écriture tente de conjurer cette dépossession de la parole - celle de « je » en particulier - pour la faire émerger dans l'espace de l'étrangeté et de l'extranéité de la langue.

Cette tentative menée au sein de l'écriture place « la guérilla linguistique » au lieu même de ce qui est perdu/retrouvé, celui d'une réalité sous-jacente, d'une présence à saisir dans les ratures dont l'écriture se couvre, comme autant de remises en question d'elle-même, comme si elle était traversée, du fait de « la guérilla linguistique », par un mouvement organique venant perturber ses structures.

Or, cette dynamique de forme et de mouvement, aussi puissance de transformation

permanente se révèle dans sa paradoxale stratégie de création et de destruction, dans sa capacité de faire et de défaire, caractéristiques l'une comme l'autre dans leur contestation même de l'écriture en tant que telle. N'est-ce pas là le drame de cette oeuvre ?

L'enlisement constaté de l'énonciation met en évidence la mise à nu à laquelle se livre « l'écriture raturée d'avance » . Celle-ci joue toutefois de la pluralité constitutive du sens et de la forme du langage ; une transformation s'opère alors dans et par cette expérience scripturale.

En cherchant à rejoindre cet ailleurs auquel elle doit son émergence et sa métamorphose, à s'aventurer dans un espace qui la transfigure, l'écriture pénètre un lieu, celui-là même dans lequel elle s'origine, en proie aux violences, aux mutations et aux déchirements, pour affronter une interrogation/vérité jusque là insoupçonnées.

L'approche de cette densité scripturale, ainsi entraperçue par l'étude des stratégies déployées nous a mené vers la quête de l'oralité perdue qui travaille l'écriture et qui est en liaison étroite avec l'exigence répétée d'une parole plurielle et ouverte. N'avons-nous pas à chaque fois relever que le texte chez Khaïr-Eddine s'achève en ouverture, « s'inachève » en quelque sorte ? Le texte n'est jamais clos, le récit n'a ni début, ni fin, même si à chaque fois, nous avons dégagé un trajet saisissable. Il apparaît que ce dernier conduit immanquablement vers une parole qui reste ainsi en suspension comme en expansion, en devenir, sûrement

En nous attachant, dans la seconde partie de cette étude, à montrer comment la parole est mise en avant dans l'écriture, nous avons cherché aussi à pointer la tentative de cette dernière de se faire parole agissante. En décryptant la présence dans le texte de situations de parole en acte, nous avons eu à coeur d'analyser comment l'écriture est toujours à la recherche de la parole monologuée, dialoguée, émise par différentes voix, toujours en quête d'une énonciation active et dialogique et d'un rapport de communication.

De ce point de vue, tout porte à penser que l'importance du théâtre dans l'écriture de Khaïr-Eddine tient à ce qu'il est lieu d'élaboration de stratégies langagières, révélatrices et transformatrices des rapports. Le théâtre montre que la parole - et non seulement la langue - est soumise à des lois, à des règles du jeu que le discours théâtral utilise et exhibe, que le langage ne peut être compris que comme celui d'un locuteur en situation**.** Le théâtre est bien ce qui montre la question du langage, de l'énonciation, de la parole vive, de la parole en acte.

L'écriture de Khaïr-Eddine trouve dans le théâtre ce qui se pose à elle en tant que parole scripturale dans son rapport à l'action et à la liberté et incite à considérer le langage du point de vue de ces éléments. Il y a dans le théâtre la mise en forme d'une dialectique parole-action, où la parole est un facteur de changement dans l'action, et, par un choc en retour modifiant ses propres conditions de production. Telle est la problématique même de la parole telle qu'elle se déploie dans l'écriture de Khaïr-Eddine.

Espace de contradictions, à la fois aire de jeu et mime du réel, signe et référent, le théâtre chez Khaïr-Eddine participe d'une démarche artistique, esthétique, scripturale qui montre le langage en situation imaginaire, certes, mais visible et concrètement perceptible.

Dire et faire au théâtre revient au même. L'accent y est mis sur les conflits de langage, les stratégies du discours, le travail de la parole des personnages et la manière dont cette stratégie retraite et remodèle à tous les instants la situation de parole et les rapports des protagonistes. Le théâtre montre à l'aide du langage la dynamique propre des rapports humains, telle que l'exhibe la stratégie des actes de parole.

Or, dans sa tentative de se faire parole vivante et en acte, l'écriture de Khaïr-Eddine se place dans un entre-deux, entre oralité et écriture. Ceci induit un processus dans lequel la littérature pratiquée ici se situe plus dans des failles, des plaques sismiques, dans un espace constamment en mouvement et en proie au phénomène tellurique.

Alors que l'écriture est organisation, structuration, maîtrise, elle fonctionne chez Khaïr-Eddine à contrario, elle est déconstruction, déroute, dérive en tant que système et ordre écrasant. Toutefois, elle révèle aussi un paradoxe : celui d'être un Dire fondateur. C'est justement l'émergence de l'oralité qui contribue à cette entreprise de déconstruction/construction de soi et de l'oeuvre.

Cet aspect d'une parole scripturale qui s'en prend à la parole normative, participant à l'avènement d'une parole autre, n'en constitue pas moins un acte de destruction, de non-dire et de non-savoir qui revêt une dimension tragique. L'écriture s'installe alors dans l'absence d'une parole, dans les silences d'une oralité qui se situerait alors dans cet espace entre le dire et l'écrire.

Nous avons vu comment les manipulations, les déformations, les altérations et les créations dans la langue, dont nous avons donné maints exemples dans l'oeuvre, brouillent les distinctions génériques classiques et ouvrent le champ scriptural à l'oeuvre de l'oralité, obligeant à s'interroger à la fois sur la notion même d'écriture, de production du sens et de l'ordonnancement des savoirs.

Cette parole agissante, tellement présente, théâtralisée, recherchée, rêvée, fantasmée, arrachée de haute lutte construit dans la trame de l'écriture une relation et une interaction avec l'espace de l'oralité et son discours. En effet, en cherchant à libérer la syntaxe et, par là, à libérer le langage de sa valeur exclusive d'outil de communication, cette stratégie dévoile ce qui résiste au système de la langue de communication et de représentation parce qu'indicible, irreprésentable.

Il s'agit de donner à entendre une altérité radicale qui n'est pas tant celle d'une langue étrangère que celle de l'étrangeté même de la langue, et en premier lieu de la langue dite « maternelle » . En ce sens, l'écriture permet de voir que le passage de l'oral à l'écrit est lui-même en corrélation avec le vécu d'un autre passage relevant de la symbolique familiale et sociale et ayant sans doute un rapport avec le maternel et le paternel.

Ainsi, se dessinerait dans une figure du continu, un corps scriptural, matriciel, manifestant sans doute le désir de fusionner avec un autre corps, celui de l'espace « sudique » : corps et parole profondément liée à la mère, si présent dans toute l'oeuvre de Khaïr-Eddine. L'écriture, parole unificatrice donc, permettrait la réalisation de cette fusion ou sa tentative, tout en assurant sa permanence. Khaïr-Eddine ramène à la surface du langage des choses indicibles et rehausse au niveau de l'écrit la langue de l'oralité.

L'écrivain tente de trouver une autre voie/voix mais ce qui ne trouve pas de mots pour se dire, c'est souvent ce que la société n'a pas cru devoir retenir du vécu foisonnant de l'enfance, qui se rattache au « corps inaugural » , tout ce qui n'a pas eu droit de cité et qui pourtant conserve un immense potentiel créatif, ces couches profondes laissées en jachère sont aussi les plus innovatrices.

L'écriture de la parole-mère serait révélation d'un vide situé entre l'absence définitive et la présence totale, sans être ni l'une, ni l'autre. Au vu de nos analyses, Il nous paraît que ceci se fait dans la violence de l'écriture qui introduit nécessairement l'idée soulignée d'une présence qui se manifeste aussi au niveau symbolique, qui dit la séparation et l'absence d'une parole dont l'écriture garderait les traces qui la pervertissent en tant que telle. Nous serions alors dans quelque chose de très complexe, énonçant à la fois la vie et la mort de l'oralité mais qui n'en pointe pas moins la force de la parole qui travaille l'écriture décryptée ici.

En abordant aussi bien les procédés, les figures et la symbolique qui s'y rattache, cet aspect de notre travail a cherché à montrer que le discours de l'oralité se manifeste dans l'écriture de Khaïr-Eddine à divers niveaux. Servant de point de départ et de référence, l'oralité conduit vers l'écriture de la modernité. Le renversement des valeurs morales et artistiques est mis en parallèle avec celui de l'écriture, de la littérature et du langage. Cette forme de gestion de l'oralité vient alimenter l'écriture qui emprunte mais aussi détourne et métamorphose cette oralité qui s'inscrit en tant que discours, rhétorique et esthétique.

Si le «il était et il n'était pas» traduit l'ambivalence du rapport avec la culture de l'oralité, il figure aussi le mouvement dans lequel l'écriture cherche à l'inscrire. Il manifeste également la tentative de faire sortir l'oralité de la « momification » et de la rendre vivante dans le champ de l'écriture, même si ce n'est pas son lieu. Si la remise en question caractérise ce rapport à l'oralité, en tant que lieu de l'identité, il reste que cette remise en question sert aussi les stratégies scripturales de Khaïr-Eddine, contribuant ainsi à sa dynamique et à sa réalisation.

L'oralité prend place dans quelque chose qui est, sans doute, en contradiction avec l'écriture mais dont les structures travaillent néanmoins cette écriture qui se veut « organique » et traversée par le mouvement même de la parole. Nous avons analysé la présence de celle-ci, notamment dans le théâtre et la poésie lesquels figurent bien le pont entre ce qui est et ce qui n'est pas.

L'intrusion de la structure orale dans le champ scriptural relève de cette dynamique fondamentale qui meut l'écriture, empreinte de beaucoup de violence et de révolte, entre ce qui est et ce qui n'est pas, car l'oralité s'inscrit, s'énonce dans sa propre mort, la parole disparaît dans l'acte qui la produit, ici dans l'écriture.

Le trajet de la tradition orale à l'écriture constituerait ainsi un rite de passage. L'éloignement serait fondateur de l'écriture de l'oeuvre où surgirait la question de la dépossession en tant que détournement d'éléments appartenant à l'oralité mais en même temps subversion de l'écriture par cette intrusion. L'oralité vient nourrir l'oeuvre, est génératrice de textes qui disent en même temps sa perte.

Ainsi, l'écriture semble rendre compte de ce processus dans lequel elle se dessine

elle-même comme éloignement, lieu d'exil, perte d'un rapport privilégié avec l'univers de l'oralité. N'affirme-t-elle pas le dessaisissement que figure la nomination poétique en même temps acte de création, tout d'abord de soi ? Ce développement de soi reste tributaire de cette rupture avec l'ordre de l'oralité.

Dès lors la faille qui traverse l'oeuvre de Khaïr-Eddine est à mettre en rapport avec la constitution même du Dire qu'elle énonce comme lieu d'une tentative à la fois nécessaire et impossible, celle d'exprimer une oralité, nécessairement et irrémédiablement perdue dans l'espace de l'écriture. Ce que révèle l'expérience littéraire de Khaïr-Eddine c'est à travers les creux et les manques de sa parole d'écriture, l'espace vide, l'absence même qui s'y inscrit, parole porteuse de sa propre inquiétude ; absence d'où l'écrivain tente de parler, par laquelle son oeuvre et sa vie communiquent.

C'est pourquoi la troisième partie de cette recherche avait pour objet de réfléchir sur ce qui apparaît paradoxalement à la fois comme un écart et un lien dans ce trajet de l'oralité à l'esthétique scripturale. Ce qui travaille le langage de l'oeuvre contient au plus profond de son déploiement les marques de son lieu d'origine et d'initiation, le « corps inaugural » qui renvoie à l'espace culturel, linguistique, identitaire du Sud marocain, dans lequel le parler maternel berbère a imprimé, de façon irrémédiable ***« ce qui ne pourra s'effacer dans aucune autre langue apprise, même si ce parler inaugural tombe en ruine et en lambeaux.*** ».[585] .

Le manque semble ainsi être au fondement même de la relation oralité-écriture. S'il s'inscrit dans l'insuffisance du langage que la parole en acte tente de combler, le manque évoqué peut correspondre aussi à un « hiatus » allant jusqu'au rejet de la fonction communicative du langage, jusqu'au refus de la parole. Il faut alors rechercher dans cette absence les signes d'une obsession douloureuse, dans cette vacuité de la parole, le trop-plein d'une présence sourde et essentielle.

Or, il nous a semblé que c'est dans l'acte d'écrire le corps que se révèle la double déchirure de la chair et celle du langage, le corps s'installant dans les mots en même temps que ceux-ci s'ouvrent au corps dans l'aventure risquée de l'accès à soi et à l'Autre.

C'est aussi la raison pour laquelle, nous avons insisté sur la tentative de l'écriture de se faire voix. L'importance de la voix dans l'écriture de Khaïr-Eddine est sans doute à rattacher à la valeur de celle-ci, non seulement dans l'univers et le discours de l'oralité, mais aussi à ce qui constitue le mystère paradoxal de la voix, qui plus est dans le champ de l'écriture, de s'inscrire au lieu même du corps de l'être tout en lui donnant corps.

Or, tout texte ici semble comme le produit de cette « imagination éventrée » qu'évoque en l'occurrence *Corps négatif* (p. 84) , l'acte scriptural mis en scène dans l'écriture même, s'assimilant à une éventration, à un accouchement brutal et à un évidement violent. Le corps négatif ainsi expulsé par l'écriture se transforme en cri insupportable, figurant alors l'intolérable mais est aussi un corps en oeuvre par le processus même de la création.

Le Dire qui s'énonce dans cette oeuvre porte donc les marques d'une absence et d'un manque qui sont l'un et l'autre à la fois rattachés à l'être en tant que tel et à l'individu

[585] Abdelkabir KHATIBI. *Maghreb pluriel* . op. cit. p. 191-1992.

inscrit dans une mémoire personnelle et collective et dans un espace linguistique, culturel et identitaire.

Nous avons essayé de le montrer à plusieurs reprises, les défaillances du discours, son dysfonctionnement, ses lacunes et ses manques obligent à remonter vers le refoulé, le déplacé et le travesti dans l'énergie d'une mémoire blessée et douloureuse. Les mots parlent d'autre chose, d'une chose autre. En même temps, ils pointent l'interdit et la libération dans lesquels s'inscrit toute parole.

S'impose la nécessité de renouer constamment un dialogue entre les parties les plus profondes, les plus inconscientes et les plus élaborées de soi, y compris celles qui sont projetées, en avancée dans un idéal de soi. Telle est la tentative de l'écriture du « je » : mettre en avant le noyau organisateur de la création qui est à la fois, indissolublement le vécu de son propre corps et le corps de l'oeuvre qui l'inscrit et l'organise dans l'espace.

Aussi, l'écriture fragmentaire si caractéristique de cette oeuvre traduit à travers la discontinuité, la rupture, la fracture, la mutilation, la violence et la blessure, l'informe qui travaille contre toute forme finie et définie, tout en témoignant de la dislocation et du déplacement de la pensée.

Écrire à partir de ce qui ne se dit pas ou plus entraîne cette écriture fragmentaire, expression d'une impossibilité à lier, à assembler les morceaux, à assurer unité et continuité - même si la fonction structurante de l'écriture apparaît nettement - mais expression aussi d'un refus et d'une affirmation.

De ce point de vue, l'oeuvre de Khaïr-Eddine est le lieu d'émergence d'une vérité littéraire mais qui se poserait elle-même comme un véritable écheveau. L'oeuvre est ainsi porteuse d'une expérience radicale laquelle reste commune à toute la littérature en tant qu'expression d'un rapport fondamental au langageet ouverture sur un espace singulier.

Cette expérience dégage une pensée qui accompagne l'oeuvre et coïncide avec une incessante réflexion que la littérature effectue sur soi en même temps qu'elle produit ses textes. En introduisant dans la parole scripturale la force de son imaginaire, l'écriture de Khaïr-Eddine révèle son effet proprement philosophique qui désagrège tous les systèmes de pensée, en faisant passer entre eux le mouvement d'une réflexion polyphonique, commune et partagée, qui procède de la circulation libre des schèmes énonciatifs et narratifs et des images. Nous avons essayé de montrer que c'est l'émergence de l'oralité dans l'écriture qui ouvre cette possibilité.

Retenons que le rapport spécifique de la production littéraire de Khaïr-Eddine à un espace culturel et identitaire, tel qu'il procède du libre jeu de ses formes et des diverses modalités de son énonciation, avec la dimension de gratuité ludique qui le caractérise, est essentiellement critique. Au moment même où la littérature, notamment maghrébine de langue française, réfléchit ses propres discours, s'installe dans cette réflexion une distance interne, interdisant de les identifier à des systèmes de pensée déterminés, définitivement refermés et repliés sur eux-mêmes.

L'oeuvre de Khaïr-Eddine rend compte du désordre du sens à travers celui du langage et la (dé)construction scripturale car le séisme n'est pas uniquement d'ordre extérieur mais aussi intérieur. Il fait voler en éclats toutes les conventions, y compris

celles qui touchent la parole, l'écriture et la littérature.

N'est-ce pas à « l'ouverture » du langage-cadavre que procède l'écriture de Khaïr-Eddine ? Lorsqu'il nomme « la fonction organique de l'écriture », le regard anatomique de Khaïr-Eddine ne désigne-t-il pas le corp(us) des mots ? Espace du corps, espace des mots, espace des choses, triple éclatement qui vide langage et réalité de leur substance vivante. La littérature telle que Khaïr-Eddine la pratique donne à voir les choses du point du vue de leur mort, tendant ce mortel miroir dans lequel le réseau des êtres et des choses se dénoue.

Tous les textes auraient pour objet la non-adhésion du langage à soi, l'écart qui sépare toujours ce qu'on dit de ce qu'on en dit et de ce qu'on en pense : ils font apparaître ce vide, cette lacune fondamentale, elle-même manifestation d'un lien impossible à défaire qui rattache l'écriture à une parole qui cherche à dire quelque chose qui est sans cesse menacée de mort. N'est-ce pas là le propre même de la littérature quand elle travaille à partir de la faculté du langage de s'absorber en sa propre absence, de s'abolir ?

Dans cette expérience singulière, la littérature se présente comme une mise à l'épreuve, une interrogation, portant sur les conditions de possibilité du langage. La littérature telle que nous l'avons appréhendée ici, ramène le langage à lui-même, en montrant qu'il dit ce qu'il est. Elle reconstruit l'espace à l'intérieur duquel il se meut, elle instaure un jeu dans le système de ses significations, qu'elle rature, dévie, enraye.

Autrement dit, la littérature montre ici la rupture à travers la marche dérangée du langage. L'impossibilité constatée renforce ainsi la violence et l'incohérence de l'écriture, la difficulté de la parole à se dire, à se formuler parce qu'elle a été mutilée à l'origine. Entre la résurgence d'un passé toujours présent et la tentation irrésistible de l'exil, l'écriture de Khaïr-Eddine semble à jamais portée par l'écho et la nostalgie de l'ailleurs. C'est pourquoi le silence en jeu avec la parole est aussi silence de la mémoire, silence de l'éternité et silence de l'écriture qui cherche ses mots. C'est enfin, le silence de la mort contre laquelle l'écriture et la littérature mènent une lutte à mort !

La parole scripturale apparaît comme une nécessité vitale. C'est sans doute la raison pour laquelle toute fin de récit, tout arrêt de création-narration, toute cessation de la parole correspond chez khaïr-Edine à la mort. Nous comprenons alors pourquoi la littérature telle que pratiquée par Khaïr-Eddine, constitue la revendication criarde de sa propre existence et pourquoi son oeuvre littéraire fait de la rébellion le sens d'une vie.

Ainsi, l'écriture de Khaïr-Eddine s'inscrit dans la perspective d'une littérature de l'excès, soutenue par une logique de profanation à laquelle elle a emprunté ses principes destructeurs. Elle entretient avec la réalité un rapport agressif, d'emblée négateur, criminel mais du même coup, l'acte d'écrire s'est trouvé aussi remis en question dans ses réquisits fondamentaux : car pour effectuer la révélation d'une parole autre la littérature a dû dérégler son ordre propre.

Certes, une lumière sombre surgit de l'oeuvre de Khaïr-Eddine dessinant les contours d'une pensée nocturne et désespérante, terriblement inquiétante parce qu'elle parle d'une perte, d'une dépossession historique, identitaire, d'une « catastrophe ». La recherche sur

l'oralité et les stratégies scripturales entreprise ici donne à voir le vide d'une absence ; en parlant de la mort, l'écriture dit que tout est voué à disparaître. N'est-ce pas ainsi qu'il faudrait lire *Légende et vie d'Agoun'chich* ? En suivant les chemins de l'histoire, on parvient au fond des choses, jusqu'au point où tout doit disparaître. Le devenir, l'immanence, la mort s'enchaînent dans ce sens.

Cependant, émerge cette idée que l'origine fonde l'identité dans la rupture, l'errance et l'exil. C'est ce que dégage l'écriture qui tente de retrouver le lien perdu à travers la chaîne fragile des mots. L'écriture est alors « fissure » et comblement de cette « fissure », évoquée dans *Légende et vie d'Agoun'chich*.

De l'absence naît la présence. L'oralité et son monde sont dans l'écriture de Khaïr-Eddine à l'instar de ce que Mallarmé rapporte de son éprouvante expérience poétique dans *Divagations* : « ***Je dis une fleur... l'absente de tout bouquet.*** » . Tel est aussi le sort de l'oralité. La dire, c'est non seulement la dire en son absence, mais c'est la dire absente, pour dire qu'elle « est » cette absence et par là même la faire apparaître.

À chaque fois que surgissent tout empêchement, toute difficulté à l'accomplissement de l'acte d'expression et de création, il se produit un réveil de l'écriture sans cesse poussée par l'obsession double de sa mort, d'où l'importance de l'obstacle, de la menace, de la censure, de la perte et aussi de sa survie, de sa continuité. Aussi, le texte et l'écriture deviennent-ils projection dans l'espace et le temps, marche incessante et inachevée.

À travers cette quête, l'oeuvre de Khaïr-Eddine, à la fois si fragmentée dans ses formes et pourtant tellement homogène dans son unicité thématique et surtout dans sa quête scripturale, établit un dialogue avec l'art et la littérature. Écriture sismique et génératrice de formes nouvelles, elle est tout entière traversée par un désir puissant d'échapper à un devenir fatal, mue par un refus fondamental du néant et de la mort. C'est pourquoi la lecture de l'oeuvre de Khaïr-Eddine dont découle le présent travail s'est effectuée dans l'écoute d'un dire qui ouvre sur des espaces multiples. N'est-ce pas le propre de la création que de permettre une telle possibilité ?

Bibliographie

Cette bibliographie a été établie avec le concours du site

. limag. com. (responsable M. Charles Bonn) , en particulier pour la bibliographie concernant les travaux sur l'oeuvre de Khaïr-Eddine.

Textes de Mohammed Khaïr-Eddine.

Poèmes, Nouvelles, Romans.

Nausée noire. (poèmes), Londres : Siècle à mains, 1964. 10 p.

Poésie toute. (poèmes), Casablanca : Imprimerie du Nord, 1964.

Faune détériorée. (poèmes), L'Aude : Ed. Bram, Encres vives, 1966 (1e édition) , 6 p. Bordeaux : William Blake & Co. 1997 (réédition), 6 p.

Le Roi. (poèmes), Brive : Jean-Paul Michel, 1966.

L'Enquête. ((poèmes), Bruxelles : Ed. de l'Heure, 1966.

« L'Enterrement ». (nouvelle, Prix de la nouvelle maghrébine), in Preuves *. N° 184. Paris, juin1966, p. 3-8.*

Agadir. *(roman), Paris : Le Seuil, 1967 (1 e édition), coll. Points. Roman, n° 531,1992 (réédition), 143 p.*

Corps négatif (suivi de) Histoire d'un Bon Dieu. (Roman), Paris : Le Seuil, 1968, 192 p.

Soleil arachnide. (poèmes), Paris : Le Seuil, 1969, 128 p.

Moi, l'aigre. (roman, théâtre, poésie), Paris : Le Seuil, 1970, 158 p.

« Tombeau de Che Guevara ». (poème). In *Alif* (revue). N°1. Tunis, déc. 1971, p. 72-73.

Le Déterreur. (roman), Paris : Le Seuil, 1973, 126 p.

« Bucolique. Sijelmassa. ». (poèmes). In *Alif* (revue). N°4-5. Tunis, 1974, p. 29-30.

Ce Maroc! (poèmes), Paris : Le Seuil, 1975, 80 p.

Une Odeur de mantèque. (roman), Paris : Le Seuil, 1976, 171 p.

Une Vie, un rêve, un peuple, toujours errants. (roman), Paris : Le Seuil, 1978, 173 p.

« De Casa à Bogota ». (poème). In *Europe*. N°602-603. Paris, juin-juil. 1979, p. 125-126.

« Permanence de Taos Amrouche ». (poème). In *Itinéraires* . N°2. 1979, p. 1-2.

« Redécouverte du Sud ». (récit). In *Lamalif* (mensuel). N°112. Casablanca, janv. 1980, p. 38-43.

Résurrection des fleurs sauvages. (poèmes), Rabat : Editions Stouky, 1981 (1ère édition) , 97 p, Paris : Nouvelles du Sud, 1994 (réédition), 139 p.

« Le lion de la tribu ». (poème). In *Al-Maghrib* (Quotidien) . Rabat, 3 mars 1981, p. 16.

« Aérobie ». (poème). In *Al-Maghrib* (Quotidien) . Rabat, 8-9 mars 1981, p. 8.

« Obsidienne ». (poème). In *Al-Maghrib* (Quotidien) . Rabat, 7-8 juin 1981, p. 8.

Légende et vie d'Agoun'chich. (roman), Paris : Le Seuil, 1984, 158 p.

« Fascination, Trident » . (poèmes), in *Actes du Congrès Mondial des Littératures de langue française, Padoue, 23-27 mai 1983*. Université de Padoue, 1984, p. 664-665.

« Ishtar ». (poèmes), in *Esprit* . N°162. Paris, juin 1990, p. 38-41.

Mémorial. (poèmes), Paris : Le Cherche-Midi, coll. « Points fixes/poésie, 1991, 59 p.

« La Goule ». (nouvelle) , in *Esprit* N°169. Paris, février 1991, p. 121-123.

« Parole élémentaire ». (nouvelle), in *Esprit* N°169. Paris, février 1991,

p.124-125.

« La guerre ». (poème). In *Esprit/Les Cahiers de l'Orient*. N°6. Paris, juin 1991, p. 10-12.

« Villes ». (poème) in *Al-Bayane* (Quotidien). Rabat, 28 oct. 1993.

« L'Asile ». (poème) in *Al-Bayane* (Quotidien). Rabat, 2 nov. 1993.

« Reptiles ». (extrait de *Proses* , à paraître). In *Al-Maghrib* (Quotidien) . Rabat, 15

nov. 1993, p. 8.

« Catastrophes et fléaux. A mon vieil ami Ahmed M'jad ». (poème écrit à l'Hôpital d'Oncologie de Rabat) . in *Jeune Afrique* (Hebdo). N°1717. Paris, 2-8 déc. 1993, p. 81.

« Deux Despérados » (extrait de *Proses* , à paraître) . in *Al Asas. Mensuel de base pour la société de demain* (mensuel). N° 118-119. Rabat-Salé, 1994, p. 45-50.

M'Seffer vu par Khaïr-Eddine. (Album de peintures), Casablanca : Arrabeta, coll. « Silhouettes », 1995.

Articles, Entretiens choisis.

« Interview suivie d'un entretien avec Khaïr Eddine sur La Poudre d'Intelligence ». (entretien KATEB, Yacine) . in *Témoignage chrétien* (Hebdo), Paris, 14 déc. 1967.

« Interview ».(entretien), *Algérie-Actualité* (Hebdo) N°135, Alger,19 mai 1968.

« KHAIR-EDDINE, Mohammed ». (Extraits) in BEN JELLOUN Tahar. *La Mémoire future. Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc.* Paris : Maspéro, 1976, p. 50-63.

« Sur AMROUCHE, Marguerite-Taos ». (article), in *Les Nouvelles littéraires.* (Hebdo). Paris : Larousse, 4 août 1977.

« Représentativité de la geste berbère ». (article), *in Al-Maghrib* (Quotidien) N°1057, 14-15 décembre 1980, p. 6.

« Permanence de Ali d'Ibakelioun ». (article), in *Al-Maghrib* N°1081,11-12 janvier 1981, p. 8.

« Ah, ces jeunes gens... ». (article), in *Al-Maghrib* N°1087,

18-19 janvier 1981, p. 8.

« En compagnie de Samuel Beckett ». (article), in *Al-Maghrib* N°1111,15-16 février 1981, p. 8.

« Kateb, Driss and Compagnie ». (article), in *Al-Maghrib* N°1129, 8-9 mars 1981, p. 8.

« Berbères » de G. Camps : la répétition de l'analyse coloniale ». (article), in *Al-Maghrib* N° 1141 22-23 mars 1981, p. 8.

« Histoire d'une mort ratée ». (article) in *Al-Maghrib* , N°1153 5-6 avril 1981, p.8.

« Artaud et Hemingway ». (article), in *Al-Maghrib* N°1159, 12-13 avril 1981, p. 8.

« Naissance d'une écriture ». (article), in *Al-Maghrib* N°1159, 12-13 avril 1981, p. 4-5.

« Ave, Césaire ». (article), in *Al-Maghrib* N°1189, 17-18 mai 1981, p. 8.

« James Joyce ou l'histoire de deux rivières ». (article), in *Al-Maghrib* N°1603, 12-13 septembre 1982, p. 7.

« Faulkner, l'enfant maudit ». (article), in *Al-Maghrib* N°1609 19-20 septembre 1982, p. 8.

« James Joyce ou l'odyssée moderne ». (article), in *Sindbad* (Mensuel), N° 27, Rabat, déc. 1983, p. 35.

« L'imaginaire fertile du gène dans le désert de la ville ». (article), in *Maknasat* . Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès. Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1987.

« Abdellatif Zine: Une peinture, une histoire ». (article), in *Sindbad* N° 57, mars 1987, p. 44-45.

« Mohammed Khaïr-Eddine. La poésie est une souffrance métaphysique permanente ». (entretien M'HENNI, Mansour). In *Le Temps.* (Quotidien) , Tunis, 13 avril 1988, p. 8.

« Préface à L'Ombre des vagues. Poèmes de MAHDOUL, Omar ». Casablanca : Les Editions maghrébines, 1988.

« L'impact ou le transfert des cultures originelles en Europe ». (article), in *COLLECTIF : Territoires de la mémoire : histoires, identités, cultures : des maghrébins et des belges parlent* . Actes du colloque Territoires de la mémoire, Bruxelles, Communauté française de Belgique, éd. par T. MANGOT et A. SERGHINI, 9-10/12/1988, p. 147-152.

« Historicité et théâtralité dans le roman moderne ». (article), in *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Marrakech* : « Littérature marocaine de langue française: récits et discours », N°3, Actes du colloque de Marrakech, 9,10 et 11 mars 1988, Marrakech, Faculté des Lettres. 1989, p. 187-189.

« Le corps social dans l'histoire et le cosmos » (article), in *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Marrakech : Le corps et l'image de l'Autre*. Actes du colloque 20-23 févr. 1989, Marrakech : Faculté des Lettres, 1989, p. 85-87.

« Édition francophone et poésie ». (article), in *Jeune Afrique.* N°1513,1er janvier 1990, p. 93.

« Les Combats de Kateb Yacine ». (article), in *Jeune Afrique.* N°1514, 8 janvier 1990, p. 72.

« Hommage à Samuel Beckett ». (article), in *Jeune Afrique.* N°1516 22 janvier 1990, p. 111.

« Sept récits en quête d'Absolu : *Les Portiques de la mer* par Chams Nadir; (suivi de) *L'Apocalypse* : unpoème visonnaire de Chams Nadir (extrait) ». (article), in *Jeune Afrique.* N°1529, 23 avril 1990, p. 56.

« Les Nations naissent dans la douleur : *L'Invention du peuple. Chroniques de Roumanie*, par Claude Karnoouh » (article),.in *Jeune Afrique.* N°1530, 30 avril1990, p. 59.

« Senghor, père et libérateur. Édition de *Léopold Sedar Senghor : oeuvre poétique.* ». (article), in *Jeune Afrique.* N°1547, 22-28 août1990, p. 68-69.

« Nous les gens de l'errance ». (entretien), in *Algérie-Actualité* (Hebdo) N°1300, Alger,13-19 sep. 1990, p. 31.

« Ma grand-mère ». (article), in *Autrement. Série Monde. Maroc. Les signes de l'invisible.* N°48, septembre 1990, p. 102-104.

« Voyage au bout des banlieues de Paris : *Les Passagers du Roissy-Express*, par François Maspéro et Anaïs Frantz (photogr.). ». (article) in *Jeune Afrique.* N°1554, 10-16

octobre 1990, p. 62-64.

« La première histoire d'amour du monde ». (article), in *Jeune Afrique.* N°1571, 6-12 février1991, p. 75.

« Entretien avec Mohammed Khaïr-Eddine ». (Entretien AJBOUR, Abderrahmane) . in *Itinéraires et contacts de cultures.* : *Poétiques croisées du Maghreb.* N°14, ss dir de Charles Bonn. Paris : Université Paris-Nord et L'Harmattan, Charles Bonn et J.L. Joubert, dir de publ. , 2° semestre 1991, p. 195-202.

« *Solos solaires* de Jean Vasca. La poésie comme un sacerdoce ». (article), in Al-Maghrib N°4683,15-16 mars 1992, p. 10.

« *Le Tarbouche* » de Robert Solé. Condensé de la vie d'un peuple errant. ». (article), in Al-Maghrib N°4701, 5-6 avril 1992, p. 12.

« Critique de « *Le Tarbouche* », de Robert SOLE, (Seuil, 1992.) » (article), in *Esprit* N°180, mai 1992, pp. 190-191.

« Lahbib M'Seffer, peintre bucolique ». (article), in *Esprit* N°182, juin 1992, p. 149-150.

« Lasri, peintre marocain exilé de l'intérieur ». (article), in *Esprit* N° 184, août-septembre 1992, p. 201.

« Connaissance de l'écriture picturale ». (article), in*Al Bayane* (Quotidien) N° 5639, 27 mai 1994, p. 6.

Jusqu'au bout du rêve. KABBAJ Hasna.(roman), KHAIR-EDDINE, Mohammed. (Préface). Casablanca : Dar el Manahil, 1996, 253 p.

Mohammed Khaïr-Eddine, le temps des refus. Entretiens 1966-1995, ABBOUBI Abdellatif. (Entretien). Paris : L'Harmattan, Coll. Espaces littéraires, 1999, 128 p.

Travaux universitaires soutenus sur l'oeuvre de Khaïr-Eddine.

ABBOUBI, Adellatif. -*La problématique de l'espace dans l'oeuvre de Mohammed Khaïr-Eddine*. D.E.A. : Bordeaux 3 : 1988. -*Imagination de l'espace et création romanesque dans l'oeuvre de Mohammed Khaïr-Eddine*. D.N.R. : Lettres : Bordeaux 3 : 1988.

ADNAN EL ALAOUI, Loubaba. *La quête du Sud dans le roman marocain de langue française chez Mohammed Khaïr-Eddine et Tahar Ben Jelloun*. D3 : Paris 4 : 1986.

AIT TABASSIR, Saïd. *Autoreprésentation et production romanesque dans le romain marocain de langue française.* D3 : Strasbourg 2 : 1981.

AJBOUR, Abderrahmane. -*Pratique textuelle et pratique idéologique chez Mohammed Khaïr-Eddine*. D.E.A. : Paris 13 : 1987. -*L'écriture caustique : Esquisse d'une*

poétique de Mohammed Khaïr-Eddine. DNR : Paris 13 : 1995.

BAKRIM, Halima. *Le thème de l'errance dans l'oeuvre Mohammed Khaïr-Eddine.* D3 : Paris 3 : 1984.

BARICH, Mohammed.µ *Présupposés, intertextes et réécritures dans les textes de Kateb Yacine, Tahar Ben Jelloun et Mohammed Khaïr-Eddine.* DNR : Paris 3 : 1994.

BELFKIH, Rachida. *Approche sémiotique du voyage entre le réel et l'imaginaire dans deux romans marocains : « La Prière de l'absent » de Tahar Ben Jelloun et « Légende et vie d'Agoun'chich » de Mohammed Khaïr-Eddine.* DNR : Toulouse-Le Mirail : 1993.

BOUILLON, Christian. *Analyse de contenu d'une vision du monde : Mohammed Khaïr-Eddine : imaginaire et poétique, exil et mutations de la vallée des Ammeln.* D3 : Paris 3-EHESS : 1980.

CHARRAD, Fayçal. *A partir d'« Agadir » : Introduction à l'écriture de Mohammed Khaïr-Eddine.* D3 : Paris 7 : 1985.

EL BOURY, Amal. *Le thème de la folie et du délire dans certains romans maghrébins d'expression française.* D3 : Paris 4 : 1985.

EL ZEMOURI, Mohammed Saïd. *Le berbérisme dans la littérature maghrébine d'expression française, le cas de Driss Chraïbi, Mohammed Khaïr-Eddine, Yacine Kateb, Nabile Farès* . TDE : Tétouan : 1997.

HABIBI, Mohammed. *Résurrection des fleurs sauvages de Mohammed Khaïr-Eddine : de la jaquette au texte.* D.E.A. : Paris 13 : 1983.

HASNAOUI, Hamid. *Culture et traditions berbères dans les romans de Mohammed Khaïr-Eddine. Oralité et techniques d'écriture.* DNR : Paris 7 : 1994.

IDELAASRI, ElHanafi. *Analyse de l'espace dans « Légende et vie d'Agoun'chich » de Mohammed Khaïr-Eddine.* D.E.A. : Paris 13 : 1997.

IDOUSS, Khalid. *L'approche du discours traditionnel dans l'expressivité du texte de « Légende et vie d'Agoun'chich » de Mohammed Khaïr-Eddine*. D.E.A. : Paris 13 : 1994.

LADJIMI, Najah. *La subversion chez Mohammed Khaïr-Eddine.* DNR : Paris 4 : 1999.

KLOUCHE, Meriem . -*La sémantique de Khaïr-Eddine : « Agadir » .* D.E.A. : Alger : 1976. -*Sémantique de la littérature maghrébine moderne. Corpus : « Agadir » et « L'Insolation » .* D3 : Paris 5 : 1980.

MADELAIN, Jacques. *La recherche du royaume. Essai sur la spiritualité maghrébine dans les romans algériens et marocains de langue française.* D3 : Bordeaux 3 : 1980.

MEZGUELDI, Zohra. *Parole-mère et écriture marocaine de langue française : Le passé simple, La mémoire tatouée, Harrouda, Le déterreur.* D3 : Lyon 2 : 1983.

RAQBI, Ahmed. *La folie et le délire dans le roman marocain de langue française.* D3 : Bordeaux 3 : 1988.

SAIGH. Rachida. *Polysémie et béances des dires dans le roman maghrébin de langue française à partir de 1967.* TDE : Paris 13 : 1988.

SALHA, Habib. -*Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine dans les oeuvres de Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, Rachid Boudjedra et Mohammed Khaïr-Eddine.* D3 : 1981. -*Poétique maghrébine et intertextualité.* TDE : Paris 13 : 1990.

SALTANI, Bernoussi. *Le bestiaire dans l'oeuvre de Mohammed Khaïr-Eddine.* D3 : Aix-Marseille : 1980.

SEDREDDINE, Rajae. *Effets de sacrilège et de laïcisation dans la littérature maghrébine contemporaine, à travers l'oeuvre de Choukri, Khaïr-Eddine et Khatibi.* D3 : Nantes : 1982.

TENKOUL, Aberrahman. -*La poésie marocaine d'écriture française : une poétique de la subversion : le mouvement poétique et intellectuel de la revue « Souffles ».* D3 : Aix-Marseille : 1982. -*La littérature marocaine d'écriture française. Réception critique et système scriptural.* TDE : Paris 13 : 1994.

TORBI, Ahmed. *Aspects formels du roman marocain des années quatre-vingt. L'exemple de « Légende et vie d'Agoun'chich » de M. Khaïr-Eddine et « Les enfants des rues étroites » d'A. Serhane.* D.E.S. : Meknès : 1990.

ZAHIRI, Mohammed. *La poésie marocaine contemporaine : écriture et idéologie.* DNR : Paris 13 : 1986.

ZEKRI, Khalid. *La réception critique de « Légende et vie d'Agoun'chich » de Mohammed Khaïr-Eddine.* D.E.A. : Paris 13 : 1993.

Sélection de livres sur Khaïr-Eddine.

BONN, Charles.(Ss dir. de) KHADDA, N. MAGHRI-ALAOUI, A. *Littérature maghrébine d'expression française*. Paris : EDICEF/AUPELF, Coll. « Histoire littéraire de la francophonie »,1996, 272 p.

BONNEFOY, Claude.µ *La poésie française des origines à nous jours*. Paris : Le Seuil, 1975, 636 p.

BRAHIMI, Denise. BELLOC, Gabriel. *Anthologie du roman maghrébin, négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française : de 1945 à nos jours.* Paris : CILF, Delagrave, 1986, 256 p.

BRETON, Jean. *Chroniques sur le vif (1952-1980).* Paris : Saint-Germain des Près, 1982, 267 p.

BRINDEAU, S. RANCOURT, J. DEJEUX, J. *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*. Paris : Saint-Germain des Près, 1973.

DEJEUX, Jean. *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale des auteurs.* Sherbrooke : Naaman, 1973 (1[e] éd.), 1978 (2[e] éd.), 1980 (3[e] éd.), 493 p.

DELVAILLE, Bernard. *La nouvelle poésie française.* Paris : Seghers, 1974, 627 p.

EL MALEH, **Edmond Amran**. *Le café bleu, Zrirek.* Casablanca/Paris : Ed. Le Fennec/Ed. La Pensée Sauvage, 1998, p. 95-107.

GONTARD, Marc. -*Violence du texte : Etudes sur la littérature marocaine de langue française*. Paris-Rabat : L'Harmattan-SMER, 1981, 169 p. -*Le Moi étrange : Littérature marocaine de langue française.* Paris : L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 1993, 220 p.

MEHANNA, Gharraa. *Rimbaud ou la poésie comme apprentissage de la subversion*.. Le Caire : Les Amis du Livre, 1995.

MICHEL, Jean-Paul. *Mohammed Khaïr-Eddine.* Bordeaux : William Blake & Co. Ed. , 1995, 5 p.

MOUZOUNI, Lahcen. *Le roman marocain de langue française*. Paris : Publisud, 1987, 204 p.

NISBET, Anne-Marie. *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française, des indépendances à 1980. Représentations et fonctions.* Sherbrooke : Naaman, 1982, 191 p.

NOIRAY, Jacques. *Littératures francophones. 1. Le Maghreb.* Paris : Belin, Coll. « Belin Sup. Lettres », 1988, 640 p.

ORIZET, Jean. (Ss dir. de) *Anthologie de la poésie française. Les poètes et les oeuvres. Les mouvements et les écoles*. Paris : Larousse, 1988, 640 p.

TENKOUL, Abderrahman. -*Littérature marocaine d'écriture française. Essais d'analyse sémiotique.* Casablanca : Afrique-Orient, 1985, 198 p. -*Écritures maghrébines, lectures croisées*. Casablanca : Afrique-Orient, 1991. (Ss la dir. de).

TOSO-RODINIS, Giuliana. (Ss dir. de) *Le Banquet maghrébin.* Rome : Bulzoni, 1991 (réédition), 410 p.

UNIVERSITE CADI AYYAD, MARRAKECH. *Mohammed Khaïr-Eddine, texte et prétexte.* Actes du colloque « Hommage à Mohammed Khaïr-Eddine », 20-22 novembre 1996, Publications du Ministère des Affaires Culturelles, Coll. « Colloque », 1999, 348 p.

Sélection d'articles sur Khaïr-Eddine classés par périodiques ou recueils.

Actes du congrès du CIEF, Casablanca, 10-17 juillet 1993.

Francophonie plurielle. Montréal : Hurtubise HMH.

STONE McNEECE, Lucy. « Le Jour de la très grande violence : *Agadir* ou l'écriture séismique de Mohammed Khaïr-Eddine. » . 1995, p. 147-158.

Algérie-actualité.

DJAOUT, Tahar. « Une beauté hirsute et tragique ». N° 1300, Alger : 13-17 sept. 1990, p. 31.

Annuaire de l'Afrique du Nord.

RAYBAUD, Antoine. ROCHE, Anne. « La littérature maghrébine d'expression française en mutation. ». N°XVII, Paris : CNRS, 1978-1980, p. 887-897.

VATIN, Jean-Claude. « Structure romanesque et système social. Sur quatre romans parus en 1973. ». N°XII, 1973-1975, p. 273-294.

Cahier d'études maghrébines.

HEILER, Suzanne. « Réflexions théoriques et options esthétiques dans la revue *Souffles* (1966-1972) ». N°5, Cologne : 1993, p. 80-91.

Celfan Review .

ARNAUD, Jacqueline. « Genèse et apocalypse dans un texte de Khaïr-Eddine » (sur *Agadir*), N°5-1, Philadelphie : Temple University, nov. 1985, p. 8-12.

Dictionnaire des oeuvres du xx° siecle. Littératures francaise et francophone.

CHIKHI, Beïda. « *Légende et vie d'Agoun'chich* de Mohammed Khaïr-Eddine. ». Paris : Dictionnaire Le Robert, 1995, p. 261.

Esprit..

CLEMENT, Jean-François. « Panorama de la littérature marocaine d'expression française » , N°6, juin 1974, p.1065.

Horizons maghrébins .

EL MALEH, Edmond Amran. « Mohammed Khaïr-Eddine : poète libertaire. ». N°30, Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, Hiver 1995, p. 129.

Itinéraires et contacts de cultures .

- ARNAUD, Jacqueline. « Culture et tradition populaire dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine. ». N°1 : *L'écrit et l'oral*. Paris : Université Paris-Nord/L'Harmattan, 1e semestre 1982, p. 97-106.

- **GALAND-PERNET, Paulette**. « Le thème de l'errance dans les littératures berbères. ». N°4-5 : *Littératures du Maghreb*. . Paris : Université Paris-Nord/L'Harmattan, 1984, p. 269-310.

La Traversée du Français dans les signes littéraires marocains.

Toronto : Editions La Source, 1996.

TENKOUL, Abderrahman. « L'esthétique de l'indécidable dans le roman marocain de langue française. », p.19-31.

L'Afrique littéraire et artistique.

HENNEBELLE, Monique. « *Agadir* de Mohammed Khaïr-Eddine. ». N°5, juin 1969, p. 8-15.

Les temps modernes.

BEN CHEIKH, Jamal Eddine. « Ecriture et idéologie », in : *Les Temps modernes* : « Du Maghreb » , n° 375 bis. Oct. 1977, p. 374.

Littérature maghrébine d’expression française.

Paris : EDICEF/AUPELF, 1996.

- MEZGUELDI, Zohra. « Mohammed Khaïr-Eddine ». p. 153-158.

- TENKOUL, Abderrahmane. « La poésie marocaine de langue française ». p. 193-208.

Présence francophone.

- ARNAUD, Jacqueline. « Khaïr-Eddine le sudiste. ». N°21, Sherbrooke : CELEF, Université de Sherbrooke, 1980, p. 7-20.

- WARNER, Christian. « Sujet et création textuelle da la lecture : *Le déterreur* de Khaïr-Eddine. ». N°24, CELEF, Université de Sherbrooke, 1982, p. 19-28.

Revue de l’occident musulman et de la Méditerranée.

ARNAUD, Jacqueline. « Le roman maghrébin en question chez Khaïr-Eddine, Boujedra, Tahar Ben Jelloun. ». N°22, Aix-en-Provence : Association pour l’Étude des Sciences Humaines en Afrique du Nord, 2e semestre 1976, p. 59-68.

Visions du Maghreb. Cultures et peuples de la Méditerranée.

MIOSSEC, Jean-Marie. « Questions aux auteurs sur la représentation de l’espace dans la littérature maghrébine de langue française. ». Aix-en-Provence : Edisud, 1987, p. 69-74.

Références bibliographiques relatives à l’oralité.

AMROUCHE, Jean. *Chants berbères de Kabylie*. Tunis : Mirages,1947.

ARKOUN, Mohammed. « Penser l’histoire du Maghreb » in *L’état du Maghreb* (Ss la dir. de) LACOSTE, Camille et Yves. Paris/Casablanca : Ed. La Découverte/Le Fennec, 1991, p. 48-50.

BOUNFOUR, Abdellah. « L’ensablement » in *Itinéraires et contacts de cultures*, « Littérature et oralité au Maghreb ». N°15/16. Paris : L’Harmattan, 1er et 2e semestre 1992, p. 39.

BOUVIER, Jean-Claude. et al. *Tradition orale et identité culturelle*. Paris : C. N. R. S., 1980.

CALVET, Jean. La *tradition orale*. Paris : P. U. F, « Que sais-je ? », 1984.

CHEBEL, Malek. *Le corps dans la tradition au Maghreb* . Paris : P. U. F. 1984.

CHEVRIER, Jean. « Propédeutique à une étude comparée des littératures nègre et maghrébine d’expression française » in *Traces* : Linguistique/Sémiotique. N°4, Rabat, 1980, p. 14-25.

DERMENGHEIM, Émile. *Le culte des Saints dans l'Islam maghrébin* . Paris : Gallimard,1954/1982.

ETIENNE, Bruno. *Le Maghreb musulman en 1979*. Paris : C. N. R. S. 1981.

FERNANDEZ-ZOILA, Adolfo. *La chair et les mots*. Paris : La Pensée Sauvage, 1995.

GORI, Roland. « Entre cri et langage : l'acte de parole » in *Psychanalyse et langage, du corps à la parole*. Paris : Bordas, 1977, p. 70-102 et 163-171.

GRANDGUILLAUME, Gilbert. « Langue, identité et culture nationale au Maghreb » in *Peuples méditerranéens*. N°9. Paris : oct. - déc. 1979, p. 3-28.

HAGEGE, Claude. *L'homme de paroles*. Paris : Fayard, 1985,

HASSOUN, Jacques. *Fragments de langue maternelle : esquisse d'un lieu* . Paris : Payot, 1979.

FARES, Nabile. *La théorie anthropologique au Maghreb : Le cas de la littérature maghrébine de langue française*. Th. Et. Paris X, 1986.

KHATIBI, Abdelkébir. *- La mémoire tatouée*. Paris : U. G. E. « 10/18 » 1978, p. 12-13. *- Séduction . De la mille et troisième nuit* . tirage hors commerce, 1979. *- Maghreb pluriel.* Rabat/Paris : SMER/Denoël, 1983. *- Du bilinguisme*. Paris : Denoël, 1985, p. 183. *- Penser le Maghreb*. Rabat : SMER, 1993.

LAABI, Abdellatif. *Poèmes oraux*.. Gap : Inéditions Barbare, 1976.

LACOSTE-DUJARDIN, Camille. *Le conte kabyle* . Paris : Ed. Maspero, 1970.

MEMMES, Abdellah. *Signifiance et intertextualité : Essai d'approche poétique*. Vol 1 et 2. TDE : Rabat : Université Mohammed V, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1989.

MOUNIR, Samira. « Hammou ou Namir et son complexe » in *Tisuraf 3* . Groupe d'Etudes Berbères, Publications de l'Université Paris VIII, juin 1979, p. 15-36.

PROPP, Vladimir. *Racines historiques du conte merveilleux*. Paris : Gallimard, 1983.

SCELLES-MILLIE, J. *Contes sahariens du Souf* . Paris : Ed. Maisonneuve et Larose. 1963.

TODOROV, Tzvetan. - « Les hommes-récits : *Les mille et une nuits* » in *Poétique de la prose.* Paris : Seuil, 1971, p. 33-46. - « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie » in *Du bilinguisme*. Paris : Denoël, 1985, p. 11-38.

ZUMTHOR, Paul. *- Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, 1972. *- Introduction à la poésie orale* . Paris : Seuil, 1983.

Ouvrages théoriques.

ANZIEU, Didier. - *Le corps de l'oeuvre*. Paris : Gallimard, 1981. - *Créer/Détruire*. Paris : Ed. Dunod, 1996.

BARTHES, Roland. - *Essais critiques* . « Littérature et discontinu ». Paris : Seuil, « Tel Quel », 1964. - *S/Z* . Paris : Seuil, 1970. - *L'Empire des signes*. Genève/Paris : Skira/Flammarion, 1970. - *Le degré zéro de l'écriture* . Paris : Seuil, 1953/1972. - *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, « Tel Quel » , 1973.

BEGUIN, Albert. *Création et Destinée*, essais de critique littéraire (posthumes) . Paris, Seuil, 1973.

BENVENISTE, Émile. - « L'appareil formel de l'énonciation » in *Langages 17* , 1970, p. 12-17. - *Problèmes de linguistique générale ,II* . Paris : Gallimard, 1974.

BLANCHOT, Maurice. - *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955. - *Le livre à venir* . Paris : Gallimard, 1959. - *L'Entretien infini.* Paris : Gallimard, 1969. *Après coup* . Paris : Minuit, 1951/1983.

BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Seuil, 1982.

CHABROL, Claude. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris : Larousse, coll. « L », 1973.

CHANGE. « La machine à conter ». N°38, Paris : Seghers/Laffont,1979.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Paris : Ed. Payot, 1971.

CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Ed. Laffont/Jupiter, 1982.

CIORAN, E.M. « Aveux et anathèmes » in *La Nouvelle Revue Française*. juil-août 1981, p. 1-24.

DE CERTEAU, Michel. « Ouverture à une poétique du corps » in *La Fable mystique*. Paris : Gallimard/Tel, T.I , 2e éd, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris, Ed. de Minuit, 1967.

DUBOIS, Jean. et al. *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse, 1973.

DUCHET, Claude. « Enjeux idéologiques de la mise en texte » in *Revue de l'Université de Bruxelles* . N°3-4. Bruxelles, 1979, p. 324.

DUCROT, Oswald. /Tzvetan TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* . Paris : Seuil, 1972.

DURAND, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1969.

FARCY, Gérard Denis. *Lexique de la critique*. Paris : P. U. F. 1991.

FAURE, Elie. *L'art antique* . Paris : Le livre de poche, 1966.

FOUCAULT, Michel. - *Raymond Roussel* . Paris : Gallimard, coll. « Le chemin », 1963. - *Naissance de la clinique.* Paris : PUF, 1963, p. 145. - *Critique* , n° 195-196,

août-septembre 1963, p. 764.

GENETTE, Gérard. - *Figures II*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1969. - *Figures III* . Paris : Seuil, coll. « Poétique » , 1972. - *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, « Poétique », 1982.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.

GUILLAUMIN, Jean. *Le moi sublimé*. Paris : Dunod, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Ed de Minuit, 1963.

JAUSS, Hans Robert. « Littérature médiévale et théorie des genres » in *Poétique I*. Paris : Seuil, 1970, p. 85-86.

JEAN, Raymond. *Lectures du désir*. Paris : Seuil, 1979.

KRIESTEVA, Julia. *Semeiotikè*. Paris : Seuil, 1969. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* . Paris : Mouton, 1970

LACAN, Jacques. *Ecrits I*. Paris : Seuil, « Points » , 1966.

LEDOUX, Michel. *Corps et création*.. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques», 1992.

MACHEREY, Pierre. *À quoi pense la littérature ?* . Paris : P. U.F. coll. « Pratiques théoriques », 1990, p. 183.

MESCHONIC, Henri. *Pour la poétique*. Paris : Gallimard, 1970-1978.

MONTEL, Jean-Claude. « Le non-dit » in *Change,* « La narration nouvelle ». N°34-35, Paris : Seghers/Laffont, mars 1978, p. 53.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*.. Paris : Ed. Livre de poche, 1963.

RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman*.. Paris : Seuil, 1973/1990.

RICOEUR, Paul. « La souffrance n'est pas la douleur » in *Autrement : Souffrances*. N°142. Paris : Ed. Autrement, février 1994, p. 58-69.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un Nouveau Roman*. Paris : Ed. de Minuit, 1963.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman.* Paris : Grasset, 1972.

ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier* (Essai sur la première personne dans le roman) . Paris : Ed. Corti, 1973.

STEMPEL, Wolf Dieter. « Aspects génériques de la réception » in *Théorie des genres* . Paris : Seuil, 1986. p. 163.

TODOROV, Tzvetan. - « Les catégories du récit littéraire » in *Communications 8*. Paris : Seuil, 1966/1981, p. 125-151. - *Introduction à la littérature fantastique.* Paris : Seuil, 1970.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Editions Sociales, 1982.

VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, Mot, Silence*. Paris : Corti, 1985.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. *Conclusion et perspectives, Nouveau roman : hier, aujourd'hui* . Paris : UGE, « 10/18 », 1972.